

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА  
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ОСТАПОВИЧ МАРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА**

УДК 82.091+821.162.1-3Диг.09

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ ПОЛЬСЬКОГО ІРОНІЧНОГО НАРАТИВУ**  
**(ПРИКЛАД СТАНІСЛАВА ДИГАТА)**

10.01.06 – теорія літератури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело \_\_\_\_\_ М.О.Остапович

Науковий керівник:

Червінська Ольга В'ячеславівна, доктор філологічних наук, професор

КИЇВ – 2020

## АНОТАЦІЯ

**Остапович М. О. Авторська модель польського іронічного нарративу (приклад Станіслава Дигата).** – На правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – теорія літератури. – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2020.

Проблема моделювання іронічного нарративу в теоретичному аспекті широко не вивчалася. Уперше в українській літературній теорії аналізується специфіка та функціональне наповнення іронічного нарративу в аспекті ментальної специфіки та впливу на авторське письмо, відповідне конкретному мистецькому напрямку (тут – соціалістичний реалізм). Об'єктом дослідження виступає проза Станіслава Дигата (1914 – 1978) – прозаїка, сценариста, літературного критика, перекладача, колумніста, режисера, актора, чий культурологічний досвід повністю відтворює і наочно демонструє еволюцію та вплив фронтальної ідеологічної платформи на авторське письмо, загальні риси авторського стилю, головною з яких постає іронія. В першому розділі – «Теоретико-методологічні засади дослідження форм нарративу відповідно до авторського стилю» – висвітлено фактори моделювання стилістичних ознак, зокрема, в аспекті системи тропів та принципів нарації. Висновується, що авторський стиль письма моделюється смислово-градаційними факторами (темپ нарації, фокалізація, «фантомні» образи тощо). В означеному плані ментальність письменника осібно розглядається в контекстуальних зв'язках із прозою Г. Сенкевича, Т. Бреси, В. Гомбровича в другому розділі – «Іронічний нарратив у інтертекстуальних параметрах польської традиції». В контексті польської літературної практики періоду соціалістичного реалізму з'ясовується логіка формування іронічного нарративу в опозиційній світоглядності

С. Дигата, що здійснюється за рахунок пародіювання Г. Сенкевича (роман «Камо грядеши»). У висновках до розділу підкреслено двовекторність полеміки із запозиченим методом, що підтверджують аналогічні тенденції у текстах Т. Брези та В. Гомбровича. Третій розділ – «Домінантний статус іронії у моделюванні літературного стилю С. Дигата» – присвячено впливу світоглядних авторських інтенцій (зокрема, екзистенціалізму) на типологію образних моделей наративу. Так, розглянуто збірку оповідань автора «Рожевий зошит», романи «Прощання», «Подорож», «Диснейленд» як найбільш презентативні тексти в аспекті наративних версій іронії як такої. Авторська модель іронічної оповіді висловлює себе, насамперед, через пародіювання типових образів та канонічних сюжетів польської класики. Виразним прикладом означеного вважаємо спадщину Г. Сенкевича. Акцентуються ідіолект епохи, «фантомні» образи тощо. Доведено, що на рівні наративних стратегій іронічний дискурс презентує себе через точки фокалізації (за Ж. Женеттом) та зміну темпу нарації, а також завдяки інтертекстуальним та інтермедіальним вкрапленням (алюзія, цитата, екфрасис тощо). Проблема наративу вписується в суцільну теорію стилю, який, зосібна у С. Дигата, виявляється, передусім, через моделі топосу «дім», «церква», «родинний простір».

Висновується таке: складність рецепції іронії в тому, що саме в її випадку адекватне прочитання авторського задуму здійснюється не завжди, герменевтичний потенціал, як правило, не розкривається повною мірою, не збігається з читацьким горизонтом очікування. Попри те, що в ідеалі рецептивний «твір» має бути суголосним авторському тексту, позаяк рецепція передбачає відповідне сприйняття авторського письма читачем, іронія вимагає специфічної компетенції читача. У цілому аналіз художнього тексту з означених позицій дозволив під іншим кутом озвучити смислово-градаційні фактори, що у сукупності моделюють

ідіостиль письма, виявляють його загальні принципи. Зважаючи на ідеологічний та мовний первні наративу в текстах С. Дигата, палітру так званих фантомних образів (найчастіше модельованих за мотивами Другої світової війни, сучасної політики), порівняння текстів С. Дигата з творами Т. Брези виявило наявність суголосних ремінісценцій, алюзій, екфрасисів, хоча іронічна інтенційність кожного з авторів спрямована інакше, вказує на суперечності між ними. С. Дигат маніфестує неможливість інтелектуального осмислення та оновлення мистецтва під тиском стандартизованої доктрини. Прихована авторська іронія спрямована проти католицизму в інтерпретації, делегованій наратору. Висновується, що авторський стиль С. Дигата, завперш, мотивує екзистенційна іронічна інтенція, постаючи важливою стильовою домінантою його письма. Саме іронія виступає домінантним засобом авторського письма, екстраполюючись практично на всі рівні тексту, що дозволяє дійти загального висновку про генеративний статус іронії як такої, притаманний польській літературній традиції загалом.

**Ключові слова:** іронічний наратив, моделювання іронічного дискурсу, інтенція наратора, авторський стиль, С. Дигат, Т. Бреза, В. Гомбрович.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:*

1. Остапович М. **Пасіонарність письменницької постаті у тоталітарному суспільстві: досвід Станіслава Дигата.** *Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б. І.* Чернівці: Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2013. Вип. 697–699: Слов'янська філологія. С. 49–54.

2. Остапович М. О. **Образ інтелектуала як чужого в оповіданнях Станіслава Дигата.** *Наукові записки Бердянського державного*

педагогічного університету. Філологічні науки : зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ : ФОП Ткачук О. В., 2015. Вип. V. С. 177 – 185.

3. Остапович М. **Іронічна деконструкція національного міфу в романі «Прощання» Станіслава Дигата.** *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. Серія „Філологічні науки”* / редколегія Т. Бойчук, Ш. Пуріч, А. Мойсей. Чернівці; Сучава : БДМУ, 2019. № 1. С. 95 – 99.

4. Остапович М. О. **Алюзія як засіб демонстрації іронічної інтенції наратора в творах Станіслава Дигата.** *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 1-2 (91-92)* / редкол. Л. В. Гармаш та ін. Київ : Вид. дім Д. Бураго, 2019. С. 140 – 152.

5. Ostapovich M. **Breza and Dygat: existential deviations in the social realism practice.** *Science of Europe. Vol. 5. No 45* (2019). P. 56 – 59.

***Праці, які додатково відображають  
наукові результати дисертації:***

1. Остапович М. **Над берегами озера Іронії.** *Буковинський журнал*, 2017. № 1. С. 66 – 77.

2. Остапович М. **Засоби реалізації іронії в романі С. Дигата «Прощання»: алюзія, цитата, повтор.** *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич, 2019. Випуск 24. Том 2. С. 77 – 82.

***Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

1. Остапович М. О. **Польська літературна традиція другої половини ХХ ст.: своєрідність авторського стилю Станіслава Дигата.** *VI Султанівські читання. Українська літературознавча полоністика: стан і перспективи розвитку* (24 – 25 жовтня). Івано-Франківськ, 2019. URL: <https://kslipl.pnu.edu.ua/wp->

content/uploads/sites/108/2019/11/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%96-

%D0%B4%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D1%96\_%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%82.pdf.

2. Остапович М. О. **Провідні образи малої прози Станіслава Дигата.** Матеріали *Міжнародної науково-практичної конференції «Потенційні шляхи розвитку науки»* (24 – 25 вересня). Київ, 2019. С. 45 – 47.

3. Остапович М. О. **Еволюція «остаточного словника» наратора в романі С. Дигата «Прощання».** *«Сучасна філологія: перспективні та пріоритетні напрями наукових досліджень» : міжнародна науково-практична конференція* (21 – 22 червня). Одеса, 2019. С. 91 – 94.

4. Остапович М. О. **Навмисне маркована інтертекстуальність як сюжетотворчий та смислотворчий чинник.** *Збірник наукових матеріалів XXXII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції el-conf.com.ua. «Літні наукові дискусії – 2019»* (24 червня). Частина 3. Вінниця, 2019. С. 96 – 100.

5. Остапович М. О. **Стилізація як маркер іронічної інтенції наратора в прозі С. Дигата.** *Традиції та нові наукові стратегії у Центральній та Східній Європі: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції* (28-29 червня). Київ, 2019. С. 44 – 46.

#### **Annotation**

**Ostapovych M.O. Author's model of the Polish ironic narrative (example of Stanislaw Dygat).** – Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology, specialty 10.01.06 – Theory of Literature. – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2020.

The problem of modeling an ironic narrative in the theoretical aspect has not been widely considered. For the first time in Ukrainian literary theory, the specificity and functional content of the ironic narrative in the aspect of mental specificity and influence on the author's writing, corresponding to a specific

artistic direction (here – socialist realism) are analyzed. The object of research is the prose of Stanislaw Dygat (1914 – 1978) - prose writer, screenwriter, literary critic, translator, columnist, director, actor, whose cultural experience fully reproduces and clearly demonstrates the evolution and influence of the frontal ideological platform on the author's writing, demonstrates general features author's style, the main of which is irony. The first part «Theoretical and methodological principles of the study of narrative forms in accordance with the author's style» considers the factors of modeling stylistic features, in particular, in terms of the trope system and principles of narration. It is concluded that the author's style of writing is modeled by semantic-gradational factors of narratives tempo, focalization, «phantom» images, etc.). In this regard, the mentality of this writer is considered separately in the contextual connections with the prose of G. Senkevich, T. Breza, W. Gombrovych, namely in the second section «Ironic narrative in the intertextual parameters of the Polish tradition». In the context of Polish literary practice of the period of socialist realism, the logic of forming an ironic narrative in the oppositional worldview of S. Dygat is considered, which is carried out by parodying G. Senkevich (the novel «Quo vadis» is taken). The conclusions to the section emphasize the two-vector controversy with the exported method, which confirms similar trends in the texts of T. Breza and W. Gombrovych. The third section «The dominant status of irony in the modeling of S. Dygat's literary style» analyzes the influence of the author's ideological intentions (in particular, existentialism is emphasized) on the typology of figurative models of the narrative. In particular, the collection of short stories by the author «Pink Notebook», novels «Farewell», «Journey», «Disneyland» are considered as the most presentable texts in terms of narrative versions of irony as such. The author's model of the ironic narrative expresses itself primarily through the parody of typical images and canonical plots of Polish classics, a clear example of this is the heritage of G. Senkevich. The idiolect of the epoch, «phantom»

images, etc. are emphasized. It is proved that at the level of narrative strategies, ironic discourse presents itself through focalization points (according to J. Genette) and a change in the tempo of narration, as well as through intertextual and intermedia interspersed (allusion, quotation, ekphrasis, etc.). The problem of narrative fits into the continuous theory of style, which in particular in S. Dygat expresses itself primarily through the models of topos «home», «church», «family space».

The following is concluded: the complexity of the reception of irony is that in its case adequate reading of the author's intention is not always carried out, the hermeneutic potential is usually not fully revealed, does not coincide with the reader's horizon of expectations, despite the fact that ideally receptive «work» must be consistent with the author's text, as the reception provides for the appropriate perception of the author's letter by the reader, but the irony requires a specific competence of the reader. In general, the analysis of the literary text from these perspectives allowed to make a statement taking into consideration «different angles» the semantic-gradational factors that together model the author's style of writing, reveal its general principles.

Given the ideological and linguistic basic narratives in the texts of S. Dygat, the palette of so-called phantom images (often modeled on the motives of World War II, modern politics), comparison of texts by S. Dygat with the works of T. Breza revealed consonant reminiscences, allusions, ekphrasis, although the ironic intentionality of each of the authors is directed differently, indicates the contradictions between them. S. Dygat manifests the impossibility of intellectual comprehension and renewal of art under the pressure of standardized doctrine. The hidden authorial irony is directed against Catholicism in the interpretation delegated to the narrator. It is concluded that the author's style of S. Dygat is primarily motivated by existential ironic intention, becoming an important stylistic dominant of his writing. It is irony that acts as the dominant means of authorial writing, extrapolating to almost all



levels of the text, which allows us to reach a general conclusion about the generative status of irony as such, inherent in the Polish literary tradition in general.

**Key words:** ironic narrative, modeling of ironic discourse, narrator's intention, author's style, S. Dygat, T. Breza, W. Gombrovych.

## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| ВСТУП.....  | 12  |
| I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРМ НАРАТИВУ ВІДПОВІДНО ДО АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ.....                    | 19  |
| 1.1. Авторський стиль у методологічних проєкціях  |     |
| 1.1.1. Сміслово-градаційні фактори моделювання авторського стилю.....   | 19  |
| 1.1.2. Авторський стиль в аспекті наративних практик.....   | 26  |
| 1.2. Дослідження наративу в контексті металогії   |     |
| 1.2.1. Національна специфіка та моделювання іронічного дискурсу.....  | 40  |
| 1.2.2. Еволюція поняття іронії як інтенції наратора.....  | 47  |
| 1.2.3. Репрезентація іронічного наративу в аспекті стилістичної специфіки.....                                      | 57  |
| <i>Висновки до розділу I</i> .....  | 67  |
| II. ІРОНІЧНИЙ НАРАТИВ У ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ПАРАМЕТРАХ ПОЛЬСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ.....  | 70  |
| 2.1. Шлях С. Дигата у контексті польської літературної практики відповідної доби.....                               | 70  |
| 2.2. Заперечення класики через іронію.....  | 80  |
| 2.2.1. Світоглядна позиція Г. Сенкевича в іронічній інтерпретації С. Дигата: руйнування канону.....                 | 81  |
| 2.2.2. Пародіювання оповідного стилю «Камо грядеши» в іронічних інтенціях роману С. Дигата «Прощання».....          | 93  |
| 2.3. Двовекторність полеміки із соцреалізмом: основи іронії Т. Брезі та авторської наративної моделі С. Дигата..... | 104 |
| 2.4. Зразки іронічного письма в контексті наративного стилю В. Гомбровича .....                                     | 117 |

|  |     |
|--|-----|
| 2.4.1. Екзистенційна іронія у «Щоденнику» В. Гомбровича.....   | 118 |
| 2.4.2. Іронічний наратив у романі Вітольда Гомбровича «Фердидурке».....                                  | 126 |
| <i>Висновки до розділу II</i> .....  | 132 |
| <br>III. ДОМІНАНТНИЙ СТАТУС ІРОНІЇ В АСПЕКТІ МОДЕЛЮВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО СТИЛЮ С. ДИГАТА.....              | 134 |
| 3.1. Екзистенційна сутність авторської іронії .....  | 134 |
| 3.2. Іронічні інтенції наратора в перспективі межових ситуацій.....                                      | 141 |
| 3.2.1. Наративний рівень конструювання персонажа: «маленька людина» в оповіданнях «Рожевого зошита»..... | 141 |
| 3.2.2. Іронічна парадигма «крадіжка долі» в романі «Подорож».....  | 149 |
| 3.2.3. Фікційність / реальність як іронічні координати авторського наративу (роман «Диснейленд»).....    | 154 |
| 3.3. Топографія ландшафту в структурі дигатівської іронії .....  | 157 |
| 3.3.1. Іронічний акцент топосів-моделей «дому» та «храму».....   | 157 |
| 3.3.2. Моделі іронічних наративів «родинного простору» .....   | 164 |
| <i>Висновки до розділу III</i> .....   | 168 |
| <br>ВИСНОВКИ.....  | 171 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....   | 176 |

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Літературна теорія останніх десятиліть в аспекті стилістичної специфіки наративу намітила значну кількість перспективних напрямків, в один з яких вписується й дослідження авторської іронії. У цьому сенсі розкривають багатозначність концепції наративу, у цілому інтерпретуючи його як певну стратегію оповідування (праці Р. Барта [14], М. Бахтіна [15; 16; 17], Ж. Дельоза [283], У. Еко [258], Ж. Женетта [79], Л.-М. Рьян [309], Дж. Серля [310], П. Слотердайка [206], Ц. Тодорова [219], К. Фрідемана [251], В. Шміда [251]) як одну зі значущих домінант авторського стилю (розвідки М. Гірняк [57], Р. Гром'яка [60], Л. Мацевко-Бекерської [134; 135], О. Пронкевича [178]), або як важливий жанровий маркер (дослідження Т. Бовсунівської [28], О. Галети [48], Н. Копистянської [103], О. Червінської [237]). Продуктивне в осмисленні наративу, можливостей аналізу тексту крізь його призму й об'єднання різних точок зору щодо його впливу на акт читання-розуміння, що акцентується Ф. Джаннідісом, Т. Кіндтом, Ю. Крістевой, Я. К. Мейстером, Г. Т. Мюллером, Дж. Піром, Дж. Принсом, Н. Денисюк, Ю. Завадським, О. Капленко, М. Лановик, І. Папушею, М. Рябченком, А. Сажіною, Н. Семашук, А. Тичініною (Бойчук), О. Ткачуком, О. Юферевою та рядом інших науковців.

Специфіка художньої цілісності наративу спрямована на читацьку рецепцію і передбачає адекватне прочитання тексту. У цьому сенсі найскладнішою формою постає саме сприйняття іронії художнього зразка, яку не завжди відчуває реципієнт, оскільки живе у власному історичному часі. У зв'язку з цим й виникають культурні, релігійні, ментальні розбіжності між авторським задумом і читацьким сприйняттям. Одним із перших на це звертав увагу ще М. Бахтін у праці «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу» [15], вказавши на сміх та іронію як важливі стилістичні маркери певної

ментальності, що конотувало із висновками Х. Ортеги-і-Гасета щодо іспанської літератури. Власне іронія пройшла шлях від розуміння її як стилю дискурсу (сократичний діалог Платона) та риторичної фігури (Квінтіліан) [94] до актуального наукового об'єкта нових часів, інтерпретуючись переважно як прийом або в аспекті специфіки авторського стилю письма (Р. Рорті [190], Ф. Шлегель [250], Я. Блонський [275], Я. Лавський [109], Б. Дземидок [67], Дж. Стрінгфелоу [312], У. Еко [74; 256; 257; 258], Ю. Лосєв [121], В. Пропп [17], Ф. Зольгер [81], Ф. Гегель [52], Р. Семків [198; 199], С. К'єркегор [107; 300], Р. Барт [14], Ж. Дельоз [283], П. Слотердайк [206], Ж. Бодрійяр [29]). Проте багато можливих ракурсів наративної теорії ще не визначені або, попри артикульованість, потребують окремої уваги, аргументуючи актуальність нашої теми.

Питання наративу і його специфіки в аспекті стилю та, зокрема, іронічного дискурсу розглянуто українськими дослідниками переважно на матеріалі власної культури: передусім йдеться про стиль (М. Гірняк [56; 57], Р. Гром'як [60], Л. Мацевко-Бекерська [134; 135], О. Пронкевич [178]), жанри (Т. Бовсунівська [28], О. Галета [48], Н. Копистянська [103], О. Червінська [237]), проблеми перекладу (М. Лановик) [112; 113]. Наша робота виводить проблему за межі вітчизняної спадщини, береться матеріал польської практики іронічного наративу. Осібно в національному контексті теоретично розглядається письменницький досвід Станіслава Дигата (1914 – 1978) – специфічного представника вже залишеної у минулому доби соціалістичного реалізму, спадщина якого досі активно циркулює в польському культурному дискурсі, проте мало аналізована в Україні. Оригінальність польського митця, зокрема, проглядає при зіставленні з відповідними рисами авторської стилістики Г. Сенкевича, Т. Бреси та В. Гомбровича. Дигатівський іронічний дискурс відтворює здебільшого польську ментальність, але може сприйматися як

виразна і зразкова модель з екстраполяцією на інші національні зразки. На відміну від українських науковців, які переважно зосереджуються на передісторії соцреалізму, дослідники польської літератури розглядають період соцреалізму з огляду на його фактичний вплив у перманентному русі наступного літературного процесу (див. праці: В. Хархун [234], Е. Барток [272], Ю. Борєв [32]). У цьому контексті модель іронічного наративу інтелектуальної прози С. Дигата, що висвітлюється нами в межах польського соцреалістичного «канону», дозволяє помітити перспективу його трансформацій і стилістичні рудименти в майбутньому русі культури.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 9 від 25 жовтня 2012 року). Дисертацію виконано відповідно до плану комплексної наукової теми кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: «Актуальні літературознавчі інтерпретаційні стратегії тексту у гуманітарному дискурсі» / «Жанровий потенціал тексту в світлі актуальних методик» (1.01.2016 – 31.12.2020). Реєстраційний № 0116U001437. Текст дисертації обговорено на розширеному засіданні кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича (протокол № 10 від 30 червня 2020 року).

**Мета дослідження:** на прикладі прози С. Дигата у контексті польської традиції з'ясувати специфіку та механізми репрезентації авторської моделі іронічного наративу.

#### **Завдання роботи:**

- висвітлити варіативність підходів до художньої цілісності відповідно до стилетворчого потенціалу екзистенціалістських концепцій;
- в аспекті авторського стилю виявити особливості функціонування іронічного наративу;
- у теоретичному річизні розкрити питання типології іронії, її взаємозв'язків із ментальністю та історичним досвідом;
- проаналізувати поетику металогії у конотації до авторського стилю;
- на прикладі творчості С. Дигата з'ясувати стратегію взаємозв'язків, правонаступництва та конкретного світоглядного канону в рамках національної літератури;
- відповідно верифікувати контур авторської моделі наративу.

**Об'єкт дослідження:** іронічний наратив як специфічний прийом образної системи літературного тексту, розглянутий на матеріалі художніх текстів, щоденникових записів, листування С. Дигата, Г. Сенкевича, Т. Брезі, В. Гомбровича, М. Дигат (дочки письменника).

**Предметом** теоретичного аналізу є принципи функціонування оповідних стратегій іронії як специфічного літературного прийому, особливості моделювання наративних рівнів авторського стилю, презентованого в межах польської культури доби соцреалізму та його рецепції.

**Методи дослідження** ґрунтуються на комплексному теоретичному інструментарії: враховано досвід компаративістичного та біографічного методів у дослідженні особі польської специфіки іронічного дискурсу в історичному часі; практичні набутки наратологічних та імагологічних досліджень застосовано при аналізі визначених зразків польської прози відповідного періоду, які розглянуто водночас з урахуванням сучасної

практики структурного та цілісного аналізу тексту; відносно прочитання первнів моделювання іронічного образу, специфічного для окремих текстів, вжито інструментарій теорії інтертекстуальності й інтермедіальності в конотації з методологічною практикою герменевтичного й рецептивного підходів.

**Новизна** дисертації полягає в:

- уведенні до літературознавчого тезаурусу понятійної синтагми «іронічний наратив» та оперуванні нею як визначальною складовою авторського стилю письма;
- з'ясуванні ментальних та екзистенційних особливостей польського іронічного наративу;
- виявленні смислово-градаційних факторів моделювання авторського стилю;
- констатуванні парадоксальної креативності соцреалізму у продукуванні іронічного наративу, розширенні теоретичних рамок канону «літературний напрямок»;
- виявленні парадигм «крадіжка долі», «родинний простір», топосів «дому» та «храму» як знакових модусів реалізації іронії;
- аналізі корпусу текстів С. Дигата відповідно до артикульованих ракурсів.

**Теоретико-методологічну основу** становлять праці з актуальних питань загальної поетики, історичної поетики та компаративістики переважно в аспекті стилю (концептуальні ідеї М. Бахтіна, О. Білецького, О. Веселовського, М. Гіршмана, Ю. Лотмана, Д. Наливайка, О. Потебні, П. Рихла, І. Франка, Н. Фрая); *наратології та жанрологічного дискурсу* (дослідження Т. Бовсунівської, О. Бондаревої, О. Галети, М. Гірняка, Р. Гром'яка, Н. Денисюк, Н. Копистянської, М. Лановик, Л. Мацевко-Бекерської, Н. Нікоряк, І. Папуші,



О. Пронкевича, О. Ткачука, В. Тюпи, О. Червінської); *теоретичні студії з інтертекстуальності* (розвідки М. Бахтіна, Р. Барта, О. Білецького, Р. Дзика, Ж. Женнета, Ю. Крістєвої, С. Мітосек, П. Рихла, Ц. Тодорова); дослідження з *імагології* (роботи Т. Бовсунівської, К. Леві-Строса, А. Менегетті, Д. Наливайка, Х. Ортеги-і-Гасета); *напрацювання когнітивістики* (ідеї М. Гайдеггера, пропозиції Дж. Лакоффа та М. Джонса); *рецептивної поетики та герменевтики* (праці Р. Барта, Р. Гром'яка, Г. Гадамера, М. Зубрицької, У. Еко, В. Ізера, Р. Інгардена, О. Червінської, Г. Шпета, Г. Яусса).

**Теоретичне значення роботи** полягає в концептуалізації іронії як оповідної стратегії у формуванні авторського стилю в умовах панування тоталітарної естетичної доктрини; конкретний приклад творчого методу польського письменника підтверджує деконструктивний потенціал іронії у функціонуванні національної версії літературного канону.

**Практичне значення.** Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані при розробці лекційних курсів з теорії та історії літератури, спецкурсів, для поглиблення і розробки відповідних аспектів літературної теорії, наратології, порівняльного літературознавства, рецептивної поетики.

**Особистий внесок.** Робота є цілком самостійною розробкою нової теоретичної проблеми, першою українською теоретичною науковою розвідкою, присвяченою виокремленню й дослідженню іронічного наративу в контексті авторського стилю письма.

**Публікації.** Результати дослідження відображено у 12 наукових публікаціях. Усі публікації одноосібні. 4 статті опубліковано у фахових виданнях України, 1 – у закордонному виданні.

**Апробація роботи** здійснювалася в доповідях на аспірантських семінарах з теорії літератури (кафедра зарубіжної літератури та теорії

літератури Чернівецького національного університету імені Ю Федьковича, 2012 – 2019 рр.), на українських та міжнародних конференціях: «Іван Франко та регіональне різноманіття національної літератури» (Чернівці, 18 – 19 травня 2015 р.), «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 11 – 12 травня 2017 р.), «Інтервали: 1918 – 1968 – 2018 (література / літературознавство)» (Чернівці, 18 – 19 жовтня 2018 р.), «Традиції та нові наукові стратегії у Центральній та Східній Європі» (Київ, 28 – 29 червня 2019 р.), «Літні наукові дискусії – 2019» (Вінниця, 24 червня 2019 р.), «Сучасна філологія: перспективні та пріоритетні напрямки наукових досліджень» (Одеса, 21 – 22 червня 2019 р.), «Потенційні шляхи розвитку науки» (Київ, 24 – 25 вересня 2019 р.), «VI Султанівські читання» (24 – 25 жовтня 2019 р.).

**Структура роботи:** дослідження складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, списку використаних джерел (314 позицій). Загальний обсяг дисертації – 205 сторінок, основний текст викладено на 175 сторінках.

## **РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРМ НАРАТИВУ ВІДПОВІДНО ДО АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

Ще в знаковій праці «Із секретів поетичної творчості» Іван Франко зазначав: «Вже з самого сформулювання тих задач, які перед усього, по моїй думці, має перед собою літературний критик, можна побачити, до якої наукової галузі мусимо відносити його роботу і яким науковим методом він мусить послуговуватися» [231, с. 53]. В нашій розробці

проблеми стилістичних параметрів наративу звертаємося до комплексного аналітично-поняттєвого апарату наратології, компаративістики, когнітивної імагології, теорії інтертекстуальності та літературного моделювання.

### **1.1. Авторський стиль у методологічних проєкціях**

1.1.1. *Смислово-градаційні фактори моделювання авторського стилю.* Уявлення про мистецтво як «процес об'єктивування душевного життя» (за О. Потебнею) неминуче породжує питання про те, за якими принципами відбувається вибір об'єктів та чи існує спільний знаменник в представленні однакових за назвою елементів «душевного життя» у різних авторів. Класифікація за будь-яким принципом (тематичним, жанровим, образним) демонструє, що, попри ряд спільних категорій для авторів, які працювали в рамках одного художнього напрямку, історичного часу, завжди наявні фактори, що випадають із класичного формату. Девіантні ознаки в рамках таксономії творчості митця творять неповторний впізнаваний ідіостиль.

Поняття «авторський стиль», «ідіостиль», уже досить далеко відходячи від проголошеної Ж.-Л. Бюффоном ще у XVIII ст. парадигми «стиль» (див. [279]), активно розробляється впродовж майже століття на межі мовознавства та літературознавства. Біля витоків цього спектра досліджень, передусім, стоять В. Виноградов [43], О. Білецький [21], Ю. Караулов [90]. Розкриваючи суть поняття, В. Виноградов, зокрема, зазначав, що йдеться про «систему індивідуально-естетичного використання властивих даному періоду розвитку художньої літератури засобів мовного вираження» (тут і далі переклад іншомовних цитат наш. – М. О.) [43, с. 85].

Дослідження сучасних когнітивістів доводять необхідність виходу за рамки мови (хоча це ще в 40-х роках минулого століття передбачав й академік О. Білецький, наголошуючи на потребі мовної адаптації тексту

для читача [21, с. 11]). Ю. Караулов у цьому аспекті акцентує «співвідношення універсуму, дискурсу й суспільства», виокремлюючи поняття «мовна особистість» [90, с. 35 – 48]. Дослідник дає таке пояснення: «Мовна особистість починається по той бік буденної мови, коли до гри залучаються інтелектуальні сили, і перший рівень <...> її вивчення – виявлення, з'ясування ієрархії смислів і цінностей в її картині світу, в її тезаурусі» [90, с. 36].

Тож модель ідіостилу включає в себе не лише суто словесно-синтаксичні способи підбору матеріалу, а й світоглядні, етнокультурні особливості як самого письменника, так й ідеологічно-географічних, часових координат, до яких він належить, можливостей відбору й трактування образів. У такому контексті значимими для аналізу авторського стилю вважаємо ідеї когнітивної поетики, яка сьогодні впорядкована у доволі чіткому контурі питань, що знаходить своє відображення, зокрема, в праці Дж. Лакоффа та М. Джонса [110], присвяченій процесу читання та мовним, культурним, когнітивним феноменам, а також у дослідженнях С. Аверинцева [1], М. Бахтіна [16,18], Т. Бовсунівської [28], О. Веселовського [42], Д. Лихачова [118], Ю. Лотмана [122; 123], Д. Наливайка [152; 153], у розвідках наратологів (М.-Л. Рьян [310], В. Тюпа [222], В. Шмід [251], І. Папуша [166; 167], О. Ткачук [217], Л. Мацевко-Бекерська [134; 135]), крім того – в набутках адептів рецептивної поетики (О. Білецький [21], І. Франко [231], Г. Яусс [262], Р. Інгарден [83,84], У. Еко [258], Р. Гром'як [61], М. Зубрицька [82], А. Тичініна [216], Р. Дзик [68]).

Закономірності підбору автором художніх образів, персоносфери, світоглядних та мовно-стилістичних стратегій, наративу піддаються чіткому структуруванню у формі моделей, через сукупність яких і розкриває свою суть авторський стиль. Важливо ретельно визначити принципи категоризації, що дозволяють виокремлювати базові для моделі

складники. Продуктивним підходом тут є розгляд тексту під кількома кутами зору одночасно: рецептивної поетики, наратології та когнітивістики. Так, рецептивний аналіз «залишає за своїм обрієм усе, що не має безпосереднього відношення до сприйняття даної речі» [237, с. 107], даючи можливість дослідникові зосередитись на типології власного сприйняття певного художнього матеріалу. Конфокальне зіставлення ряду рецептивних оцінок одного й того ж образу може стати підставою для генерації типологічної моделі його сприйняття на певному часовому (культурному, ідеологічному й т. п.) відтинку.

Наратологічна практика також доводить, що поняття ідентичності тісно пов'язане з авторським стилем; власне авторський стиль, що презентує себе через наратив, і є тим єдиним можливим способом її фіксації. З цього приводу П. Рікер зазначав, що «справжня природа наративної ідентичності розкривається лише у діалектиці самоті та тотожності. В цьому сенсі згадувана діалектика є основним внеском наративної ідентичності у формування *Я*» [182, с. 171]. Принагідно зауважимо, що вибір типології презентації оповіді тісно пов'язаний з жанровою природою тексту, авторською художньою інтерпретативною моделлю, зрештою – з інтенційністю наративу як такого.

Виокремлення структур, які кодують будь-який наратив, можливе через застосування концептуального аналізу, що «передбачає звернення до сенсів, які можуть фокусуватися як окремими словами, так і словосполученнями, типовими пропозиціями, конкретними висловлюваннями, окремими текстами і навіть циклами текстів» [28, с. 14]. Отже, концептосфера конкретного наративу неминуче містить в собі ментальні знаки (особливості національного світосприйняття), ідеологічні конструкти (в нашому разі окремішнє місце тут займає соцреалістичний період) та власне авторські когнітивно-образні схеми (авторський стиль).

Дослідження конкретного наративу продуктивно проводять і через розгляд окремих засобів. Так, найкраще дослідженою з погляду когнітивістики видається метафора: «Згідно з когнітивною теорією, що вивчає способи зберігання й обробки інформації у свідомості людини, метафора – один з основних способів пізнання світу, коли ми думаємо про одну сферу в термінах іншої, здійснюючи в такий спосіб класифікацію реальності» [98, с. 214]. Проте в ролі класифікатора реальності та способу розуміння світу може виступати й іронія, зокрема завдяки своїй властивості множинного кодування та наявності поля мовчання.

Дослідження Дж. Лакоффа [110] в рамках теорії когнітивних моделей доводять, що розглядати будь-яке явище мови або літератури варто крізь призму ментальних просторів, фреймів, які автор іноді інтерпретує через менш об'ємні ситуаційні моделі, динамічні ігрові сценарії.

Механізми творення, розуміння (сприйняття) та інтерпретації тексту читачем, досліджувані когнітивною поетикою, дають можливість чітко структурувати ідіостиль письменника загалом або на окремому відрізку творчості, прочитати певний текст на багатьох рівнях, що набуває особливої ваги, коли йдеться про переклад. Адже, за твердженням Ю. Артеменка, «дослідження ідіостилю автора художнього тексту у межах когнітивістики спирається на концепти і скеровує дослідника до картини світу письменника. Беручись за відтворення його ідіостилю, перекладач спочатку реагує на оригінальні мовні знаки, що «вхоплюють» унікальну авторську образність, й інтерпретує їх. Без аналізу й критичної оцінки на цьому етапі неможливо перейти до власне процесу перекладу» [9, с. 181].

Зокрема, продуктивним методом дослідження ідіостилю можна вважати компаративну практику, особливо в аспекті виділення національного та світоглядного компоненту ідіостилю, про що зазначав і

Д. Наливайко: «Ідеал краси не є спільним для всіх народів і незмінним, він варіюється та змінюється зі зміною місця й часу, країн і епох» [151, с. 21].

На нашу думку, підходячи до питання моделювання авторського стилю, потрібно враховувати такий ряд смислово-градаційних факторів, властивих сучасному науковому дискурсу:

1) національна (ментальна) картина світу – імагологічний аспект дослідження, виділення етнообразів (з опорою на концептуальні висновки М. Бахтіна, Г. Гачева, О. Пронкевича). Виділяємо тип національної світоглядної стратегії, окремі її аспекти, найбільш виразні у творчості конкретного автора, опираючись на розлогий багаж біографічного методу та компаративістики, зокрема на праці Д. Наливайка;

2) індивідуальні ідеологічні переконання: йдеться про політичну, церковну активність або сповідування певних філософських ідей, втілення їх в мистецькому творі (в польській літературі середини ХХ ст. – екзистенціалізм в трьох версіях, особно у С. Дигата – індивідуально-теїстична версія екзистенціалізму, перманентний конфлікт етикетності польського мовлення зі щирістю, підтримка чи руйнування національних суспільних інституцій);

3) суспільно-історичний контекст (наявність в тілі оповіді культурних кодів на позначення вузькочасових реалій), літературні або загальномистецькі міжнаціональні впливи (для Польської Республіки (ПР) – СРСР, для С. Дигата – це ще й Франція та Аргентина);

4) категорії «Свій» / «Чужий» як визначальні для формування самоусвідомлення автора: до категорії «Чужий» у ПР втрапляють всі, хто нехтує соцреалістичними принципами (Захід, національно свідомі громадяни); окремої уваги в цьому контексті (міжвоєнні роки та період війни) заслуговують національні стереотипи ставлення та реакція на них

митців – приміром, коли йдеться про ненависть до євреїв. Натомість у С. Дигата на звання чужого може претендувати будь-хто, той, кому маска-симулякр ближча, ніж власне обличчя;

5) вибір наративної стратегії (переважно за В. Шмідом): тип презентації наратора, точки зору, інтенційності та фікційності/нефікційності оповіді;

6) вибір типових образів та конфліктів, залежний від картини світу, індивідуальних переконань, соціуму;

7) семантичний рівень як репрезентант ідіостилю та епохи (ідіолект). Кодування тексту автором передбачає використання формул, що прив'язані до конкретного часово-культурного контексту, легко декодуються читачем. Проте проза С. Дигата містить мінімальну кількість таких одиниць;

8) типологія фантомних образів (за Р. Бартом, зразок – концепція Дж. Арчимбольдо). Так, для 50 – 60-х років нормою було нічого не говорити про події війни або залишати сказане у сфері напівнатяків. Проте замовчаний образ або проблема так чи інакше впливають на все, сказане в оповіді. Подібну смислову лакуну бачимо як тенденцію в польській літературі того часу;

9) наративна тенденція оповіді текстів соцреалістичного кшталту з розлогими роздумами, описами, притаманними навіть діалогам, – всупереч ідіостилю С. Дигата;

10) сюжетна варіативність та рольова межа наратора. Так, за В. Тюпою [222; 223], ту саму фабулу можна «перегравати» нескінченну кількість разів, проте вибір тієї чи іншої ситуації для її повторення є виразником авторського стилю мислення, способом конструювання художньої дійсності.

Таким чином, наявність в авторському письмі рис у всіх названих положень приводить до сформування авторського стилю, в якому можна виділити (за Д. Наливайком) «стильові константи» та «домінанти».



Водночас погоджуємося із вченим у тому, що поняття «стильової константи» може мати розширене трактування як концептуальний еквівалент: «Стиль як єдність усіх елементів змістової форми не тільки формується під впливом методу та «стилю мислення» епохи, але й містить певний їх концептуальний еквівалент. В динамічній системі художнього процесу утворюється стильовий еквівалент методу й загального «стилю мислення», який складається зі згаданих констант» [151, с. 19].

Моделювання та розкодування авторських констант і домінант дозволяє здійснювати читацьку інтерпретацію тексту та переклад відповідно авторського стилю та заданих письменником інтенцій. Проте дешифрування проблемне для деяких культурних епох, зокрема для соцреалізму, оскільки важливим стає не так сказане, як невимовлене. На думку Т. Бовсунівської, мовчання може бути відчитане лише синхронним читачем, а всі пізніші рецепції приречені на «віддалення» від задуманого автором концептуального поля [28].

Отже, конфокальність проголошених дослідницьких аспектів дозволяє створити модель концептосфери письменника та наратора, яка спирається на мовний, образний та культурно-смисловий блоки значень. Моделювання стилю автора з таких позицій буде найбільш повно репрезентувати диференційні ознаки ідіостилу.

1.1.2. *Авторський стиль в аспекті наративних практик.* Стратегії аналізу епічної оповіді кінця XIX – початку XX ст. потребували нових методологічних підходів, оскільки в рамках традиційних моделей прочитання неможливо було сформулювати чіткі жанрові критерії розмежування, передовсім, для роману; категорії «автор», «читач», «художня реальність», «герой», «персонаж» також потребували означень, розуміння їхніх функціональних особливостей у тексті. Так, Л. Гінзбург акцентує на важливості обраних автором характеристик героїв та речей,

співвідношенні з авторською інтенційністю оповіді: «Люди та речі, споглядані художником, містять лише ті елементи й лише в тих співвідношеннях, які потрібні для того, щоб вони могли виконувати своє призначення» [54, с. 7].

Праці філософа Е. Гуссерля доводили, що суб'єктивний досвід кожної окремої людини є джерелом пізнання об'єктивних феноменів, а мислення завжди інтенційне.

Для суспільних наук подібна зміна ракурсу означала включення реципієнта інформації, поданої в будь-якій формі, до схеми її аналізу. Зокрема, сучасний український дослідник-соціолог Г. Почепцов акцентує увагу на питаннях «динаміки соціальної ідентичності», «глибинних факторах» та їхньої взаємодії у сприйнятті так званого «віртуального простору» (див. [176]), одним із найдавніших його форм є література.

Окрім того, сприйняття постаті автора як специфічного феномену з часом зазнавало змін: йшлося не лише про фізичну постать, а й про її інтенційну свідомість, крізь таку призму пропускала художня дійсність, втілена в тексті. Особливий внесок у розвиток феноменології автора (на базі вчення Е. Гуссерля) належить Р. Інгардену, який розглядав художній текст як складну багат шарову композицію (чотирикомпонентну), що завжди схематична (диспропорційність між шарами) і підлягає конкретизації читачем (поява реципієнта як співтворця конкретного тексту) [83]. Зокрема, Р. Інгарден підкреслював: «Літературний твір – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції <...> (літературний твір. – М. О.) стає предметом інтенційним, інтерсуб'єктивним з огляду на певну суспільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [84, с. 142].

Зміну дослідницького ракурсу на бачення епічного тексту намітила праця Б. Ейхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя». Адепт російського формалізму вперше аналізував текст з огляду на його структуру, структуроутворюючий тон автора, а не фактичний зміст (див. [76]). Дослідник зауважував, що «абсолютно іншою постає композиція, якщо сюжет сам по собі, як поєднання мотивів за допомогою їх мотивації, перестає виконувати організуючу роль, тобто, якщо оповідач так чи інакше ставить себе на перший план, нібито лише користуючись сюжетом для поєднання окремих стилістичних прийомів. Центр ваги сюжету (який тут зводиться до мінімуму) переноситься на прийоми оповіді, головна комічна роль належить каламбурам, які то обмежуються простою грою слів, то розвиваються до невеликих анекдотів. Комічні ефекти досягаються манерою оповіді» [76]. Завдяки дискусії довкола названої публікації, а також всій діяльності ОПОЯЗу та близьких до нього науковців в рамках семіотики розроблено нову методологічну базу для аналізу текстів як окремої форми дійсності, а не копії реальності [122]; окреслилися опозиції «я-інший», «автор-герой» та підходи до розуміння жанрової специфіки (взаємодія форми, типу висловлювання, змісту) [16; 17]. В Україні означений вектор вводив у наукову практику М. Гіршман, наголошуючи, що «людина, яка проявляється як цілісна індивідуальність, і є центром змісту й форми твору як художнього цілого. <...> цей загальнолюдський зміст постає в художньому творі як об'єднуюча множина індивідів» [55].

Дослідниця К. Фрідемманн на початку XX ст. ввела і окреслила в німецькомовному літературознавстві постать посередника між автором і читачем, тобто наратора: «Чистого медіума подій ми визначаємо як того, хто оцінює, відчуває і спостерігає; це абстракція, яка узагальнює багато конкретних форм, у яких виступає, презентується оповідач (наратор) у певній окресленій ролі» [251, с. 23].

Додатковий гравець на полі тексту («автор – наратор – читач») дозволяє частково вивести процес читання з-під впливу чистої граматики і синтаксису. Те, в якій особі себе презентує наратор або як змінюється особа впродовж тексту, впливає на смислове навантаження рецепції. Іноді оповідна специфіка тексту дозволяє класифікувати окремі частини як такі, що не належать до наративу. Постать «наратора» робить автора умовно «вільним» від власного тексту.

Німецькомовні дослідники (Ф. Штанцель, К. Гамбургер, В. Кайзер) першими намагалися розробити понятійну базу наратології як методологічного підходу, окреслити чіткі підходи до класифікації наративів. Проте так і не розв'язаною ними залишилася головна проблема: що саме вважати наративом і які типи нараторів доцільно виділяти в тексті, на основі яких формальних показників.

Серед термінологічних одиниць, уведених у науковий обіг, що закріпилися в науковій практиці, виділяємо «аукторіальний тип нарації» (за Ф. Штанцелем). Цим поняттям позначають тип оповідача, який наближений до автора, задає фабулу і сюжетні повороти тексту. Цей тип активно експлуатується саме С. Дигатом.

Певну конкретизацію, понятійну уніфікацію вже у 60 – 70-х роках ХХ ст. внесли франкомовні дослідники. Структуралісти Ж. Женетт [79], Ю. Крістева [106], Ц. Тодоров [219] на чолі з Р. Бартом розширили термінологічну базу та виокремили поняття, якими послуговується сучасна наратологія. Так, завдяки Ц. Тодорову в науковий обіг уперше конституйована «нратологія» в значенні самостійної дисципліни (праця «Grammaire du Decameron», 1969). Розглядаючи словесну якість літературного твору, Ц. Тодоров акцентує увагу на двох проблемах, пов'язаних із властивостями висловлювання-результату. Зокрема, наголошує на тому, що в цьому плані «група проблем пов'язана з процесом висловлення, з тим, хто продукує текст, і з тим, хто його

сприймає (в кожному разі говоримо про образ, імпліцитно чинний в тексті, а не про реального автора чи читача); до цього часу, – підкреслює вчений, – ці проблеми вивчалися під назвою «бачень» чи «точок зору» [219, с. 20].

Уведення Ж. Женеттом терміна «фокалізація» змінило підходи до класифікації типів нарації: гетеродієгетичний та гомодієгетичний типи оповіді зосередили свою увагу на можливості маніпуляції точкою зору читача, а отже, й цілісному уявленні про текст; три типи фокалізації (нульова, внутрішня, зовнішня) хоч і апелювали до різних за своєю природою характеристик наратора, проте однозначно утверджували його як самостійного гравця на полі смислів тексту, розвивали поняття автора та читача [79].

Праці французьких дослідників базувалися на теоріях німецькомовних учених, а також на дослідженнях М. Бахтіна, що активно опрацьовував проблему жанру («Проблема речевых жанров», 1959). Сферою металінгвістичного пізнання він вважав всі способи вираження думки в слові, а не лише художні тексти. Вузькі погляди в цій сфері призвели, на думку М. Бахтіна, до того, що «загальна проблема мовних жанрів ніколи не озвучувалася. <...> Вивчалися – найчастіше – літературні жанри. Проте, з часів античності й до нашого часу, – підкреслював вчений, – їхнє вивчення провадилося в розрізі літературно-художньої специфіки, взаємних диференційних відмінностей, а не як самостійних типів висловлювання, що відрізняються від інших типів, проте <...> мають спільну з ними природу» [16, с. 160]. Звідси стає очевидним, що розглядати в значенні окремих типів наративних дискурсів можна будь-які твори мистецтва, а не лише словесні. Отже, все залежатиме від того, які формальні ознаки наративу враховувати при аналізі.

Ж. Женетт стверджував, що «нарація – це оповідний акт творення», при відсутності якого «не існує оповідного висловлювання, а може й не бути змісту оповіді» [79, с. 257]. Дотримуючись цієї позиції, можна також погодитися з думкою В. Тюпи, що «нарація – особлива форма інтенції суб'єкта дискусії. Суть наративної інтенційності висловлювання полягає в зв'язуванні двох подій – референтної (того, що розповідається) та комунікативної (саме свідчення як подія) – в єдність художню, релігійну, наукову <...> в її подієвій повноті. Без такого «пов'язування» ані перша подія (фабула), ані друга (текстоутворююче мовлення з певною композицією) самі по собі, без посередництва наративного акту, не могли би бути визначені як художні, релігійні тощо» [222, с. 8].

Логічним в аспекті стилю постає питання про окреслення суті наративної та позанаративної інтенційності: формальною диференційною ознакою ненаративного тексту, на відміну від наративного, постає категорія зміни станів. Так, В. Шмід зауважує, що наративом можна вважати лише той фрагмент тексту, де є незворотня зміна стану, при цьому варто зважати, що така зміна мусить бути чинна в художньому світі, а не в категоріях реального буття [251, с. 38 – 42].

Структуралістський підхід до теорії наративу дозволяє, за В. Тюпою, визначити об'єкт та предмет наратології як «культурний простір, що утворений текстами із певною риторичною модальністю» та «комунікативні стратегії й дискурсивні практики наративної інтенційності» [222, с. 11]. За широким реєстром сучасних базових понять з 90-х років ХХ ст. стоїть інтенсивний розвиток наратології, що засвідчив вихід за межі чистих структуралістських підходів, включив до «культурного простору» актуальні мистецькі явища (реклама, кібертекст), поняття культури в широкому сенсі (ментальність, історія).

Розширення об'єктної бази наратології та дефініцій самого поняття «наратологія» дало американському професорові Дж. Принсу [169]

підстави стверджувати, що нові галузі цієї науки (посткласична, психологічна, соціологічна наратології) вже, скоріше за все, вийшли за рамки чистої наратології, а можливість чітких об'єднавчих дефініцій цілковито втрачено через різноманітність підходів. Симпозіум наратологів у Гамбурзі (2002) [169] однозначно засвідчив, що центральною проблемою наратології є інтерпретація ключових понять цієї науки, можливості їх «вживлення» в раніше не досліджувані сфери (так званий «нاراتологічний поворот»), що має важливе значення в плані вивчення стилю.

Сталим залишається хіба той факт, що «в наратології теорія мусить стосуватися реальності, опис мусить стикуватися з феноменом, а модель мусить відповідати змодельованому» [168, с. 29]. До того ж, за Дж. Принсом, варто враховувати, що теорія інтерпретації, історична поетика та критика, як окремі самостійні наукові практики, в наратології використовуються фрагментарно, відповідно до мети наукової розвідки. За спостереженням І. Папуші, на противагу цій позиції виступають Т. Кіндт та Г. Г. Мюллер [169], які розглядають наратологію як науку про інтерпретацію тексту (один із можливих шляхів), що має оперувати поняттями в дусі структуралістів (зabezпечення неперервності наукової традиції). Підтримує позицію щодо баговекторності наукових концепцій Ф. Джаннідіс – у рамках наратології він радить відштовхуватися від поняття наративу як репрезентації певної історії й виділяти стільки наратологій, скільки є способів передати історію [169].

Відкритість наратології до впливу інших дисциплін та методик дещо дискредитувала цю науку на сучасному етапі, оскільки межі між різними гуманітарними дисциплінами стали надто розмитими (на цьому наполягав Я. К. Мейстер [169]). Поворот до окресленого методологічного апарату в дусі структуралізму, проте з урахуванням сучасних досліджень мав би дозволити об'єднати всі зусилля й дати визначення як самій науці,

так і її об'єкту та предмету. В унісон з твердженням Я. К. Мейстера висловлюється й Дж. Пір, який вкотре повертається до базових понять наратолога – окреслення пар «історія – дискурс», «сюжет – фабула», «означник – означуване», «план змісту – план форми», де уніфікація термінології теж видається необхідною [168; 169].

У контексті українського літературознавства відзначаємо значну зацікавленість теорією наративу у зв'язку з її можливостями в плані розробки теорії жанру (Н. Копистянська [103], Т. Бовсунівська [28]), зокрема кібертексту (Ю. Завадський), а також стилю (Т. Гундорова), що в сучасному мистецтві заражений кітчем, «своєрідним засобом перекодування, і зокрема травестіювання високої культури» [62, с. 5]. Завдяки розробці питань наратології з'являється можливість розв'язати проблему художнього перекладу (М. Лановик [112]), інтерпретації тексту (художнього та позахудожнього) з позицій рецептивної поетики та критики читацького відгуку (О. Червінська [237; 238; 239; 240], А. Сажина [241], Р. Гром'як [61], А. Тичініна [216]), в тому числі й як окремий вид наративу розглядати ментальність (О. Пронкевич [178]).

Окремо слід відзначити працю О. Ткачука щодо впорядкування термінологічної складової наратології як окремої галузі науки [217]. З позицій наратології чимало досліджень присвячено проблемам аналізу малої прози, творчості українських письменників-модерністів та постмодерністів (Л. Мацевко-Бекерська [134, 135], Н. Денисюк [64], О. Галета [48], М. Гірняк [57], Н. Семащук [197]), розгляду можливостей презентації наративного стилю через фото, комікс, блог (О. Юферева) [261], автобіографічної наративності (М. Рябченко) [192].

Підсумовуючи загальний огляд наукових концепцій наратологічного спрямування, можемо стверджувати, що пройдено кілька етапів становлення:



1) осмислення категорій «читач», «автор», «оповідач-наратор», «наратив», «жанр», «оповідь»; накопичення літературознавчих та філософських досліджень із цих питань, застосування власної методології до вузького кола художнього матеріалу (кінець XIX – початок XX ст.);

2) становлення наратології як самостійної наукової галузі та окреслення її методологічно-термінологічного арсеналу (70 – 80-ті рр. XX ст.) на базі досліджень формалістів, структуралістів, постмодерністів, де центральну роль, передусім, займають праці Р. Барта, Ж. Женетта, В. Жирмундського, Б. Ейхенбаума, Ю. Лотмана, Ц. Тодорова (дефініція наративних дискурсів та описових, застосування до різних типів мистецьких творів);

3) «нратологічний поворот» (90-ті рр. XX ст. – наші дні), який характеризується максимальним розширенням поля задіяних наративів – твір мистецтва будь-якого виду, історичні та ментальні явища; розмивання меж наратології як науки (Р. Барт, Ф. Джаннідіс, Ж. Женетт, Ю. Завадський, Ю. Крістева, Дж. Принс, В. Шмід).

Беручи до уваги особливості розвитку наратології як науки, множинність підходів до аналізу тексту, вважаємо за необхідне окреслити ті позиції, з яких в нашій дисертації проводиться дослідження іронічного наративу.

Робота з текстом з позицій наратології в чистому структуралістському значенні поняття суттєво зменшує можливості прочитання та аналізу матеріалу. Тож у цій праці ми опиралися не тільки на погляди структуралістів, а й на класичну концепцію, тобто враховували і широке, і вузьке розуміння наративності. Так, за В. Шмідом, «широке поняття наративності має на увазі <...> зміну стану. Вузьке <...> має на увазі не лише зміну стану, а й передачу цієї зміни через певну оповідну інстанцію» [251, с. 15]. Наведене твердження одразу

ставить перед дослідником дві проблеми: як визначити, чи відбулася зміна стану, та як окреслити «оповідну інстанцію».

Щодо першого питання, то В. Шмід, пропонуючи максимально чіткі параметри визначення подієвості (п'ять критеріїв: релевантність зміни, непередбачуваність, консекутивність, незворотність, відсутність повторів), зауважує, що в окремих випадках не всі вони можуть мати пряме вираження в тексті або проявляються різною мірою. Зосередимо увагу на трьох критеріях із запропонованих.

Релевантність зміни – базове поняття, що змушує дослідника (читача, реципієнта) прийняти правила гри художнього тексту в тому форматі, який запропонував наратор. Ідеться про те, що зміна вважається такою за правилами художнього світу, а не реального життя чи особистої думки сприймача.

Критерій незворотності характеризує зміну як таку, після якої неможливо повернутися до попереднього стану; йдеться як про фізичні зміни (дорослішання, смерть), так і про психологічний портрет оповідача (зокрема, зміна політичних, естетичних, етичних поглядів). Зазначимо, що незворотність не обов'язково задана наратором, йдеться про розуміння реципієнтом певної ситуації художньої дійсності або про зміну характеру мовлення наратора, яка не задана (корекція лексичного та синтаксичного рівнів при прямому вираженні думки від першої особи).

Відсутність повторюваних ситуацій дозволяє тексту залишатися наративним, а не переходити в розряд описового, оскільки повтор хоч і може мати стилістичну, смислову мету при використанні повторюваних ситуацій, проте усуває можливість фіксації зміни стану (ліквідує центральну властивість наративу, оскільки повторення – це не зміна; повторення, за твердженням І. Зварича, провокує передбачуваність фабули, своєрідне зближення з поняттям міфу [241, с. 110 – 138], який наративом не є за жодних обставин).

Друга відправна точка для наратологічного аналізу – точка зору, або «фокалізація» (за Ж. Женеттом), яка, одночасно, дозволяє підійти до розуміння оповідної інстанції. Підходи різних дослідників до проблеми мають в основі своїх відмінностей вибір основоположних категорій або ознак, за якими вирізняються фокалізації: міра проявленості оповідача (включення граматико-синтаксичного рівня), наявність або відсутність оцінки висловленого, міра проявленості інтенції висловлювання (зауважимо, що в українському літературознавстві фігурує дотичне визначення «конфокальність» – фокусування в одній дослідницькій точці різних рецептивних векторів [237, с. 47 – 49]).

Так, для К. Брукса та Р. Ворена в тексті можуть реалізовуватися чотири типи фокалізації, де розрізнення пролягає між «внутрішнім зображенням та зовнішнім спостереженням подій», а також «першо- та третьоособовим наративом» [217, с. 137]. Восьмичленна класифікація Н. Фрідмана основою для смислової диференціації обрала тип включеності наратора за можливостями його знання про оповідуване, а Ж. Пуллон іде вслід за Ц. Тодоровим та Ж. Женеттом і пропонує тричленну класифікацію, наближену до теорії фокалізації (візія разом, ззаду, ззовні) [251].

У понятійному апараті Ж. Женетта та В. Шміда є суттєві розбіжності щодо так званої точки зору. Якщо Ж. Женетт розглядає лише три можливих варіанти фокалізації (ґрунтується на «знанні» оповідача та персонажа), то Б. Успенський [225], позиції якого дотримується В. Шмід, будує вже чотиричленну структуру точки зору, а сам В. Шмід вводить п'ять принципів класифікації (базуються на просторових, часових, лексичних і синтаксичних, психологічних, ідеологічних та перцептивних особливостях сприймання тексту [251], на відміну від позиції Ж. Женетта, мають чітко окреслені підходи до визначення).

Класифікація Ж. Женетта опирається на стосунки наратора та героя в тексті: нульова фокалізація передбачає, що оповідач виступає в ролі прозорливця, який знає все; внутрішня – знання персонажа та оповідача однакові; зовнішня – персонаж знає більше, ніж оповідач. Проблеми такої класифікації головно лежать в полі тотальної невизначеності понять: що таке «знання» в рамках кожного окремого наративу? Як описати точку зору через знання, якщо воно не передбачає сприймання? Чи можна говорити про існування нульової фокалізації, якщо в наратора завжди є власна точка зору? [251]. Логіка критики В. Шміда, на наш погляд, виправдана. Аналіз його особистої теорії точки зору дозволяє припустити, що на сучасному етапі наратологічної науки п'ять запропонованих ним позицій для категорії «точка зору» цілком прийнятні та такі, що дозволяють відчитувати наратив.

Так, науковець виділяє перцептивний план точки зору (світ сприймається крізь одного з персонажів – перцептивна точка зору, або через наратора – нараторіальна), ідеологічний (позиція/оцінка персонажа чи наратора), просторовий (наявність просторових орієнтирів – точка зору персонажа, іноді наратора; відсутність просторових вказівок – погляд наратора), часовий (персонажа – конкретні часові означники, наприклад, «зараз»; наратора – анафоричні означення, до прикладу, «в цей момент»), мовний (лексичний рівень дає змогу ідентифікувати портрет героя чи наратора) [251]. Окрім цього, критерій Ю. Крістєвої «Свій/Чужий» також зручно додати до названих вище.

Зауважимо, що точки зору наратора та персонажа можуть і збігатися, і суперечити одна одній, а наявність всіх планів фокалізації не є обов'язковою умовою існування наративу. Окрім того, в межах одного наративу можуть одночасно міститися кілька точок зору, але різною мірою окреслені. Диференціювати їх можна, найчастіше, за умов використання синтаксичного та лексичного аналізу тексту (образ того,

хто говорить, визначається не через прямий зміст сказаного, а через стилістику висловлювання).

Категорія «фокалізації/конфокальності» дає можливість дослідити також стилістичні зміни фокалізаційного коду (оповідач повідомляє більше – паралепсис, чи менше – параліпсис – інформації, ніж передбачає основний фокалізаційний код), наративну послідовність оповіді. Тобто у дослідженні авторського стилю перспектива, в якій ми отримуємо художню дійсність, дає змогу побудувати ієрархію взаємозв'язків усіх елементів оповіді, а отже, встановити інтенційність нарації та принципи її селекційності (однаковою мірою важливе й те, що було сказано, й те, чого не озвучили) як визначальні домінанти авторського стилю.

Усвідомлення всіх можливих фокалізацій, перспектив оповіді дозволяє «сприйняти історію як смислове ціле – це й означає зрозуміти логіку селективності» [251, с. 167] та включеності, отже, наблизитися до розуміння авторської ідеї нарації.

Визначальними для перетворення тексту на читабельний (такий, що має обмежену полісемантичність) постають і категорії абстрактного (ідеального) та реального реципієнтів (читачів). В так би мовити «тілі» художнього тексту наратор завжди «кодує» собі співрозмовника, який покликаний зрозуміти все назване, як це планує сам оповідач, тобто йдеться про збіг семантичних полів оповідача й читача. Певною мірою подібна проєкція є альтер-его наратора, що включає в себе не лише змодельований світогляд, а й культурні установки (відповідні духові часу, національної або субкультури, релігійного світогляду тощо). Абстрактний читач – це ідеальний реципієнт, якого собі уявляє наратор й кодує відповідно до своїх уявлень художню дійсність.

Реальний реципієнт завжди відрізняється від ідеального, оскільки прийоми та засоби побудови художньої реальності не можуть бути прийняті ним як єдиний можливий варіант, культурний код може бути

надмірно ускладненим чи й взагалі незрозумілим, невідповідним часові (чим більше невідповідностей тексту із сьогоденною культурою має місце, тим більше, на думку В. Шміда, шансів не набути йому популярності [251, с. 64]).

Врахувати всі потенційні переломлення, тобто численні вектори конфокальності, крізь призму особистого досвіду взагалі неможливо, звідси логічним розвитком поняття «реципієнт» стає доповнення його функціями співтворення тексту. В такому ключі аналіз будь-якого наративу можна вважати успішним (наближеним у прочитанні до можливостей ідеального реципієнта), якщо загальні стратегії розвитку та композиції наративних елементів, точки фокалізації та типи нарації, її інтенції, усвідомлені реципієнтом.

Варіабельною складовою залишається призма власного досвіду, що враховується самими письменниками, адже «той, хто прочитує написане тобою, насправді сприймає не написане тобою, а прочитане ним» [77, с. 741 – 742]. Оскільки під рецепцією варто «розуміти <...> угадування закладених автором прихованих смислів, які сумлінний літературознавець «прагне вичерпати», то неминучим є розуміння того, що «значення літературного тексту, як і художнього зразка якогось іншого виду мистецтва, так само невичерпне, як і значення будь-якого іншого предмета взагалі» [237, с. 38] Категорія реципієнта унеможливорює суто наративний аналіз, оскільки він завжди відбуватиметься на межі теорії рецепції та наратології (дослідник як реципієнт).

Проте ретельний аналіз художнього тексту з позицій наратології однозначно дозволяє виділити аспекти авторського стилю автора, презентованого через наратив або через фрагменти, які науковці переважно не зараховують до наративу. Так, ідіостилем Станіслава Дигата з позицій наратології можемо назвати переважно першоособову нарацію без всезнаючого наратора.

Одним з окремих і значущих аспектів, що потребує уваги в розрізі авторського стилю, є темп нарації (за О. Ткачуком розрізняємо п'ять типів канонічних наративних темпів – сцена, еліпсис, пауза, розтягнення, резюме). Кожна оповідь здебільшого містить кілька наративних темпів, проте структура (композиція) нарації (чергування темпів) належить до площини авторського стилю. Серед найчастіше вживаних у письменника типів композиції нарації можемо відзначити колоподібну, багатопланову та панорамну. Щодо наративного темпу, то С. Дигат найчастіше послуговується експліцитним еліпсисом, на чому наголошує й Е. Барток (важливість неописаного, на якій акцентує сам автор), розтягненням (перед діалогами), сценою (визнаний майстер діалогів), порівняно рідше – резюме. Зміна наративного темпу відповідно спричинює використання анізохронії.

Анахронії у формі ретроспекцій в тексті мають прямий зв'язок з іронією: авторська інтенція до віднайдення й декодування іронії як означника авторського стилю польського письменника, як буде показано нижче, яскраво виражена, хоч і зберігає можливість кількох варіантів прочитання. Тож можемо, підхоплюючи думку К. Шиліної щодо «іронічного наративу як прикладу послідовного розгортання іронії на рівні тексту, що переростає в одну із головних цілей оповіді» [249, с. 60], розглядати саме іронію як моделюючу домінанту авторського стилю.

Отже, аналіз прозового тексту або його фрагмента з точки зору наратології та категорій наративу (в структуралістській та класичній концепціях), фокалізації, типу наратора, реципієнта дає змогу розкодувати структурну, смислову інтенційність оповіді, класифікувати її в жанровому, тематичному вираженні авторського стилю.

## **1.2. Дослідження наративу в контексті металогії**

### *1.2.1. Національна специфіка та моделювання іронічного дискурсу.*

Основа будь-якої національної сміхової культури закорінена у

фольклорній традиції, народних звичаях і обрядах, що довели своїми працями Дж. Дж. Фрезер [233], М. Бахтін [15], К. Юнг [260] та ряд їхніх послідовників.

Попри архетипічну єдність сміхової природи в будь-якому національному контексті, декодувати сміх можна лише, якщо «перенести його в типове середовище, яким є суспільство» [22, с. 16], що його породило. Зважаючи на роль «типового суспільства» в цій формулі, зазначимо, що концептуальна сфера національного іронічного дискурсу може зазнавати латентних впливів у часі, проте способи їхнього декодування, відчитування прихованих смислів швидко змінні, залежать від ситуативних, світоглядних установок реципієнтів. У цьому сенсі важливі міркування Х. Ортеги-і-Гасета, який оцінював літературний процес крізь призму концепту «покоління»: неформальне об'єднання групи людей, що мислять себе в одному історичному та естетичному часі, мають певну «місію» [160, с. 251 – 267]. За іспанським вченим, взаємодія поколінь може відбуватися у двох основних напрямках: 1) наступне покоління наслідує попереднє (кумулятивна епоха); 2) наступне покоління заперечує попереднє (епоха заперечення). Він також розрізняє і третій тип покоління – «дезертирів» (мовиться про тих, хто використовує невласливі власній ментальності схеми буття, але не зважається ані заперечити їх та запропонувати нові, ані відкрито погоджуватися зі старими принципами). Парадоксальною особливістю будь-якої епохи, наполягає вчений, є одночасне співіснування всіх трьох типів поколінь [160, с. 251 – 267].

На думку О. Пронкевича, поколіннєвий підхід до категоризації в літературознавстві не завжди виправдовує себе через розмиті рамки самого концепту [178]. Проте, на наше переконання, в умовах існування штучно згенерованої, а згодом перейнятої та переосмисленої системи (соцреалізм) визначати рамки поколінь простіше. Окрім того,



виокремлений дослідником підхід може бути продуктивним для окреслення одного поля ментальних смислів (іронічної інтенції зокрема).

Проаналізована М. Бахтіним на прикладі творчості Ф. Рабле карнавальна природа сміхової культури екстраполюється ним на всі інші випадки: «Кожна епоха світової історії мала своє відображення в народній культурі. Завжди, в усі епохи, існувала площа, на якій реготав натовп» [15, с. 525]. Обґрунтування ця ідея знаходить у полі психології, де К. Юнг виокремив поняття тіні, трікстера, тобто архетипальної постаті, яка втілює в собі неусвідомлені прагнення, творчий потенціал хаосу [260]. Трікстер проявляє себе в ситуаціях надміру, порушення меж, заданих логікою, розумом; вважається, що ситуативна свобода трікстера – необхідність, адже короточасне вивільнення «дикої» енергії вберігає від руйнівних порушень системи [260].

У цьому контексті слід також підкреслити, що, на думку М. Бахтіна, карнавал залишається елементом сміхової культури й не продукує негативних наслідків, якщо має чітку часову окресленість (Сатурналії). Відсутність рамок робить його, навпаки, засобом руйнування всіх існуючих норм без спонукання до продукування нових. Тож однаковою мірою небезпечно як надмірно часте звернення до сміху як засобу, так і блокування його проявів. Для польської сміхової культури в динаміці її соцреалістичного розвитку притаманним стало приглушування комічного, трансформація його з категорії психолого-естетичної в суто ідеологічну, а звідси – чітко усвідомлену.

Опираючись на осмислення польської літератури двох останніх століть, запропоноване М. Яніон, можемо констатувати, що повноцінну свободу у проявленні гумористичного первня поляки мали лише у приватному дискурсі, при безпосередньому спілкуванні. Інші форми були тією чи іншою мірою зміщені, зредуковані, аж до перетворення в ХХ ст.

засобів гумору на додатковий інструмент пропаганди. Дослідниця наполягає на тому, що вперше правомірно констатувати «наявність сміхової культури у романтиків, яка репрезентує себе через іронію та меланхолію, оскільки відчуття абсурдності та гротескності існування дійшло до своєї остаточної межі» [292, с. 241].

Поєднання іронії та меланхолії відкриває в плані інтенційності певну неспроможність засобів веселого гумору, знецінює їхню пасіонарність в оновленні культури. Ймовірними причинами, що пояснюють певну байдужість до іронії письменників та літературознавців у Польщі, можуть бути, на думку Я. Лавського, суспільно-історичні фактори. Адже «як в самій літературі, так і в роздумах над нею спочатку переважали ідейні явища (ідея нації, незалежності, колективної та індивідуальної свободи), а потім антропологічні (погляди людини, екзистенційні мотиви). Відповіддю на притлумлення естетичної рефлексії стала у свою чергу надмірна акцентація на виключно естетичному й / або екзистенційному змісті творів літератури» [109, с. 8].

Зауважимо, що названі суперечності стали векторами для розвитку кількох типів національного уявлення про іронічне, об'єднаних довкола моделюючих авторський стиль концептів «Я / Інший», «дім» (а отже, й країна), «церква», «Польща», «жінка» (або як Богородиця, або ж як блудниця). Перша група іроністів – це ті, яким близьке античне уявлення про іронію: поляризуються явища, що визнаються фактами дійсності. Інакше кажучи, насмішка над «країною» як концептом означає, що могла б існувати інша версія державного устрою, де не було б потреби вдаватися до гумору як викривального чинника.

Часто комічний ефект польського іронічного дискурсу, за спостереженнями Я. Лавського, ґрунтується на наукових розвідках, ідеологічних твердженнях, що не підлягають, з точки зору авторів,

жодному оскарженню. Саме такий тип іронічної інтенції завважуємо, зокрема, в творчості Т. Брези та почасти В. Гомбровича, які брали активну участь у мистецьких дискусіях свого часу або й перетворювали увесь текст на іронічну полеміку з цілком видимими ворогами («Щоденник» В. Гомбровича [59]). Подібну особливість відзначає також Я. Блонський, аналізуючи творчість одного з найбільш популярних на ті часи польських митців – Збігнева Герберта: «Герберт принижує носія цінності з метою піднесення цінності, висміює носія закону з метою утвердження закону. Його іронія – помста ідеалу, втілена на простих їдцях хліба» [275].

Друга група митців використовує іронію приблизно в тому ж сенсі, що й німецькі романтики, зокрема, такі як Ф. Шлегель [250]. В цьому випадку для іронічно ідентифікованого об'єкта відсутня відповідна модель антипода-правди, тобто можна лише рецептувати комічну неточність, а не «виправити» її. З цього випливає: рецепція не може відтворити досконалу цілість, хоча логічно припустити, що така цілість існувала в минулому або можлива в майбутньому. Іронічний наратив такого типу провокує множинне моделювання наступних сюжетних поворотів та їхнє відповідне прочитання, кожне з яких постає досить умовною версією художнього буття.

Варто окреслити й позицію третьої світоглядної групи, для якої сама іронія як моделюючий художній засіб та світоглядна типологія стає об'єднавчим чинником для творення певного художнього, естетичного продукту. Серія актів деконструкції засобами іронії має на меті сам акт деконструкції, а не встановлення точки ідеальної рівноваги. Особливість цього підходу ще й у тому, що кожний акт використання іронії мусить містити в собі потенціал для наступного такого використання (іронія кодується не двома значеннями, а множиною; йдеться про параболічну структуру іронічної нарації за Т. Бовсунівською [28]).

Одночасне існування кількох бачень щодо ролі іронії в творенні наративу ускладнює розуміння природи комізму, унеможлиблює уніфікацію. Показовим принципом щодо розуміння можливостей іронії як засобу (а, отже, й включеності її до польської ментальної схеми) є праця Б. Дземидока «Про комічне» (1967) [67], де польський літературознавець узагальнює тогочасні погляди на проблему. За класифікацією науковця, «всі принципово важливі та більш-менш однозначні концепції комічного зводяться, по суті, до шести груп:

1. Теорія негативних якостей або – в плані психології – теорія переваги суб'єкта комічного переживання над об'єктом.
2. Теорія деградації.
3. Теорія контрасту.
4. Теорія суперечностей.
5. Теорія відхилення від норми.
6. Теорії змішаного типу.

У межах цих шести груп можна виділяти теорії об'єктивістські, суб'єктивістські та реляційні. Кожна із них зараховується до певної з груп, зважаючи на те, у чому вона вбачає суть комічного: в предметній сфері, у сфері емоційній чи у співвідношенні між об'єктом сприймання та сприймаючим суб'єктом» [67, с. 11]. Б. Дземидок також вказує на неможливість чіткого розрізнення між базовими групами, оскільки в кожній із них можна знайти елементи, притаманні іншій. Цікаво, що Б. Дземидок та А. Зісь уводять до поняття про гумор й рецептивний фактор: за множинністю трактувань завжди стоїть конкретна свідомість, здатна відчитати суперечність (іронію).

У цьому сенсі для автора, який прагне бути успішним (тим, чию іронію розшифрують), важливо «кодувати свій текст відповідно до норм,

якими користується публіка» [251, с. 64]. Якщо цього не зробити, то є ризик потрапити в пастку, описану У. Еко: «Ми іронізуємо, коли називаємо дурня дуже розумним, але лише за умови, що наш співрозмовник знає, що мова йде таки про дурня. Якщо ж йому про це нічого не відомо, то іронія залишається незрозумілою, дає хибну інформацію. Тож коли адресат перебуває поза грою, іронія перетворюється на брехню» [258, с. 56]. Отже, перебування в рамках соцреалістичного канону змушувало до використання зрозумілих, відповідно прочитаних ідейних кодів.

Перше місце, надане в теорії Б. Дземидока «негативним якостям», сприяло утвердженню нового національного іронічного дискурсу через озвучування страхів перед попередниками. Такий підхід частково уможлиблював становлення нового канону, адже, за акцентуванням Г. Блума, «літературний канон не подібний на таке собі хрещення культурою. Він не звільняє від культурних страхів, навпаки, їх тільки підтверджує, але при цьому – надає їм форми узгодженості» [27, с. 601]. З іншого боку, «негативні якості» трансформують іронію в діалогічний прийом, що дає змогу актуалізувати національні ментальні моделі (до прикладу, багаторівневе цитування, алюзії, наслідування С. Дигатом Г. Сенкевича). Тож актуалізується особлива форма іронії – інтертекстуальна, що, за У. Еко, «озвучує не протилежне до істини, а протилежне до того, що співрозмовник зараз вважає істиним» [258, с. 56].

Сміхова традиція польської культури ХХ ст. зовсім не наївна, в ній не оприявлене опертя на народну традицію; головним об'єктом, що підпадає нападкам архетипного трікстера, залишається недалеке минуле – романтизм. Іронізування над «негативними якостями» попереднього естетичного поля провокували «горизонтальне розростання» іронічного дискурсу, що «обіцяло відкриття для того, хто втратив відчуття

причетності до трасцендентного» [260, с. 56]. Утвердження нового канону здійснюється як діалог із попередником.

У польському літературознавстві до 60-х рр. XX ст. іронія розглядалася як поняття поетологічне, або як філософське чи ідеологічне за умов «прямого вираження», адже «у добре зрозумілій опозиції між реальним повідомленням і буквальною повідомленням уже міститься цілий спектр можливостей трактування, оскільки опозиція зовсім не є синонімом простого логічного відношення між протилежностями» [270, с. 232].

Підсумовуючи, зазначимо, що національний іронічний дискурс поляків у XX ст. формувався на опозиційній платформі романтизму-соцреалізму, що зумовило множинність його проявів та стратегій його моделювання і відповідної до цього рецепції.

*1.2.2. Еволюція поняття іронії як інтенції наратора.* Розгляд тексту під кутом теорії наративу оприявнює питання про бінарну опозицію його складників – наративної та ритуальної структурної логіки (за Ц. Тодоровим [219]). Розгортання подієвості в часових та просторових координатах дає змогу знайти оповідача, наратора, що пропонує не «історію, де вже все сказано» [219, с. 133], а динамічну змінну оповідь. Прийняття тези В. Шміда про те, що наратор завжди виражений у тексті, одночасно наштовхує на логічний висновок про існування певного світогляду наратора, спрямованість його діяльності в плані розгортання дискурсу.

Однією з можливих позицій, які може прийняти наратор, зокрема, є іронічна. Маємо тут на увазі і риторичний план вираження певних ідей, поглядів, ставлення до чогось чи когось та, водночас, цілісний світогляд, спосіб осмислювати себе й дійсність із, наприклад, сократівських позицій. Філософська думка в питанні іронії й справді бере початок від

Сократа та його унікального методу вести діалог. Йдеться про методику, яка давала філософові можливість «породжувати в душах людей почуття ідеального, якийсь внутрішній досвід вищих реальностей <...> зі свого боку, нічого у цих справах він не розуміє, нічого не знає. Оце незнання і є іронією» [121, с. 76]. За таким лосєвським визначенням методу Сократа можемо окреслити й два ключових моменти щодо іронії як такої: 1) вона ніколи не пропонує готової альтернативної істини, але провокує до її пошуку; 2) іронія є способом аналізувати будь-яку дійсність і піддавати її сумніву. Важливість іронії як тропа підкреслював також Марк Фабій Квінтіліан, розуміючи її як засіб виокремлення в промові окремого слова чи поняття, акцентування на смислах, необхідних оратору для досягнення мети промови [94].

Для О. Потебні іронія виступає в ролі «лукавого удавання» [174, с. 18], необхідного для яскравішого відображення дійсності. Для появи в тексті іронії як фігури, на думку вченого, можуть використовуватися додаткові тропи, а можна й уникнути їх уживання, обмежившись інтонаційною градацією.

У плані можливостей вираження іронії суголосна з роздумами О. Потебні позиція В. Проппа: «Словами ми виражаємо одне поняття, а насправді (але цього вголос не кажемо) маємо на увазі інше, протилежне за значенням. <...> Іронія буває особливо виразною в усному мовленні, коли її висловлюють з особливою інтонацією насмішки» [179, с. 121].

Розуміння іронії лише як риторичного висловлювання неминуче обмежує її права в тексті, адже й справді, на лексичному рівні троп доволі просто оприятити через очевидну багатозначність озвученого поняття, контрастування з іншими сенсами. Проте іронія може реалізуватися і як «іронічність» в межах цілого наративу, впливати на конструювання сюжетних елементів або й жанрову реалізацію дискурсу. Так, Ф. Шлегель підмітив можливості іронії як домінантного принципу художньої

творчості, притаманного більшості романтиків: «Навіть у всуціль популярних жанрах, як, наприклад, у п'єсах, ми вимагаємо іронії; ми вимагаємо, щоби події, люди, одне слово, вся гра життя і справді зображувалась як гра» [250, с. 394]. Тож, за Ф. Шлегелем, іронія – це особлива для дійсності властивість грати, тобто діяти; відповідно до романтичних маніфестів, іронія виступає обов'язковою формою існування, свободи людини і неодмінною властивістю художньої творчості.

Роздуми філософа над проблемою іронії, яка підтверджує неможливість осягнення буття у всій його повноті й суперечностях, зумовили появу специфічної авторської класифікації літературних періодів. Так, романтичним Ф. Шлегель називає весь той огром літератури, що містить елементи дотепності, іронічності, сповідальності. З літературознавчої позиції такий підхід взагалі не може бути класифікацією, оскільки під неї легко підлягає більшість текстів будь-якої епохи. Проте важливий сам факт усвідомлення важливості ситуативності іронії для опису відповідної стратифікації її версій. Під цим кутом очевидно, що іронія сприяє постійному оновленню художньої дійсності, дозволяє вступати в діалог із різними явищами мистецької та реальної дійсності, реформувати форму й зміст.

Підхоплює ідеї Ф. Шлегеля й Ф. Зольгер. Він доходить суголосоного висновку про неможливість прийняття художньої або реальної дійсності в одній площині, а тільки в множині смислів, який акцентував знаний філософ у такому вислові: «У наймогутніших творах мистецтва протилежності повинні настільки сягнути примирення, щоби ідея про однобічність більше не могла спасти нам на думку» [250, с. 384]. Проте природу іронії Ф. Зольгер виводить із конфлікту між ідеєю та дійсністю, інтерпретує її як засіб пізнання суперечностей світу.



Подібні погляди представників єнського гуртка піддали доволі серйозній критиці Ф. Гегель та Г. Гайне, в трактуванні яких іронія певною мірою виступала аморальним чинником, що негативно впливає на образ митця, дискредитує твори мистецтва, де її використано. Перехід на суто моральні категорії, критика надміру особистої свободи митця в полі мистецтва й реальності частково спричинена досвідом особистих контактів літераторів. Як зазначає Р. Семків, в такій критиці «вбачаємо <...> спробу обґрунтувати право на інтелектуальну репресію, з одного боку, звинувативши протилежну сторону в підриві моральності (головний аргумент проти Сократа), а з іншого, репрезентуючи власну монополію на знання істини або принаймні знання методу, дотримуючись якого істину можна знайти (головне переконання, що його Сократ намагався деструктувати)» [199, с. 31].

В дусі боротьби за моральність та владу об'єктивного світу висловлювався щодо проблеми іронії й С. К'єркегор, адже «іронізуючи, суб'єкт перебуває у стані постійного уникання, виштовхуючи будь-яке інше явище назовні власної реальності з метою врятувати себе самого – тобто задля збереження самого себе у негативній незалежності від усього іншого» [107, с. 177]. Руйнівну силу іронії використовував Ф. Ніцше, для якого іронія – це зброя проти міфу, можливості ідеального світу. По суті, тут йдеться вже не про моральні категорії, а про неможливість підтримання ставлення до життя в площині живого діонісійського ідеалу буття.

Літературознавство ХХ ст. переважно зосередило свою увагу на нюансах інтонації, адже важливо розрізняти кожен «голос», що звучить в тексті. Звідси Р. Барт стверджує, що «іронічний код є експліцитним цитуванням «іншого»; він завжди щось афішує, а цим руйнує саму полівалентність, якої можна було б очікувати від дискурсу, посталого на принципах цитування» [14, с. 44]. Тож іронічний наратив можливий лише

в площині голосу, а не цілісного тексту. Розглядаючи проблему в такому ракурсі, зазначимо, що іронічна інтенція стає індикатором наявності самого конкретного наратора.

Опрацьовуючи іронію як категорію естетичного, Ж. Дельоз розкриває її еволюційний потенціал, підкреслюючи, що «класична іронія відіграє роль інстанції, яка забезпечує співвідносність буття та індивіда всередині світу уявлень. Отже, не лише універсальність ідеї, але й модель чистої раціональної мови, що прихована за всіма можливими мовами, перетворюється на засіб природної комунікації між верховною індивідуальністю Бога та сотвореними ним похідними індивідуальностями. Такий Бог робить можливим дозрівання індивідуального до універсальної форми» [283, с. 186].

У контексті сучасних пошуків означення іронії можемо стверджувати, що дискусія ведеться між планом прагматичної ідентифікації іронії та морально-естетичними наслідками її використання. Зокрема, П. Слотердайк вважає, що свідомість, заражена іронією, перетворюється на «радикальну іронію щодо етики й суспільної конвенції: буцімто загальні закони певною мірою існують лише для дурнів, тоді як досвідчені кривлять губи у фатально мудрій посмішці» [206, с. 20].

На думку Ж. Бодрійяра, постмодерністський іроніст перебуває у світі, де все постійно знищується та нав'язується, тож, певною мірою, іронія стає єдиним виправданням існування: лише вона не наполягає на наявності обов'язкової універсальної істини, підмінюючи її постійним пошуком і прийняттям чимраз більшої кількості можливих версій відповіді на онтологічні запитання [29, с. 237 – 250].

Як бачимо, іронія, виростаючи з металогії, перетворюється на одну із центральних парадигм філософії постмодернізму, якщо не філософії загалом. Таку особливість цього феномену розробляв у своїй монографії

Р. Рорті, для якого взагалі не існує світу поза іронією, адже не існує понять, які можна чітко означити, всі вони виявляються лише метафорами [190]. Відповідно, передусім, не йдеться про категорії істинності, об'єктивності, а лише про множинність реальностей та смислів (на таких позиціях перебуває й Ж. Бодрійяр [29]).

Р. Семків, дослідник іронії та її структури в українській постмодерній літературі, зазначає, що іронія найчастіше мислиться як прикінцева стадія розгортання чи то художнього, чи історичного наративу, проте постмодерністський іроніст дистанціюється від деяких видів іронії (риторична сатира, пізньомодерністський скепсис) [199]. Іронія також розглядається українською дослідницею О. Філатовою як підстава для доповнення типології авторських моделей, зокрема для означення автора-«трікстера» [227].

Інтенційність іронії, тобто зв'язок між іронією та промовцем, постають науковим цікавим об'єктом. Важливість категорії «інтенція» доводили філософ Дж. Л. Остін та її послідовник, мовознавець Дж. Серль, для якого «здатність виражати свої інтенційні стани, а також турбуватися про те, щоб інші їх впізнавали, утворює форму мовленнєвого акту. Отже, мова вторинна відносно інтенційності. Здатність до інтенційних станів більш фундаментальна, ніж мова» [310, с. 94]. З огляду на останнє зауваження Дж. Серля, фундаментальність інтенції також полягає в тому, як вона кодується засобами мови, тобто реципієнт зможе «відчитати» текст тільки за умови прозорості центральної інтенції наратора.

Визначення наративної інтенції – обов'язковий пункт при аналізі оповідних стратегій тексту, адже: 1) інтенційність стає підставою категоризувати тип наратора в оповіді; 2) виступає ключем до розуміння кодів, які залишає наратор в текстову письмі для реципієнта; 3) наявність іронічної інтенції, як правило, означає, що наратив може бути вочевидь

напрямку інтертекстуальним, а отже, передбачає розширення поля аналізу; 4) дозволяє стратифікувати постаті автора, наратора та персонажа в тексті; 5) уможливлює роботу перекладача.

Іронічна інтенційність наратора може задіювати для свого вираження лексичний, синтаксичний, сюжетний рівні та озвучуватися як наратором, так і деякими або всіма персонажами оповіді. Окрім того, як постає з еволюції цього питання в межах філософської думки, сам факт використання іронії в тексті може бути підставою класифікувати як іронічний й власне світогляд наратора.

При визначенні типу інтенційності наратора можуть виникати певні труднощі, адже в художньому оповідному тексті не завжди вдається чітко диференціювати мову персонажів та наратора. М. Бахтін називав таку текстову реалію «гібридною конструкцією», тобто висловлюванням, «яке за своїми граматичними (синтаксичними) і композиційними ознаками належить одному мовцеві, але в якому насправді змішані два висловлювання, дві мовні манери, два стилі, дві «мови»...» [16, с. 118]. Від можливості розрізняти голоси в тексті залежить і точність конструювання нараторської інтенційності, особливо коли йдеться про іронію.

Звісно, бувають моменти, коли різні голоси в основі своїй сповідують одну й ту ж ідею, проте для їхнього розрізнення однаково важливий чіткий аналітичний механізм. З огляду на це, застосувати мовознавчі підходи до аналізу текстів з інтерференцією (розмиванням кордонів) спробував Л. Долежел, пропонуючи «жорстке протиставлення об'єктивного тексту наратора та суб'єктивного тексту персонажа. Об'єктивний текст наратора виконує лише зображальну функцію та характеризується установкою на зображуваний предмет. Будь-яка суб'єктивність, тобто актуалізація у стосунку до мовця чи слухача розглядається як стилістичний прийом, який позбавляє текст наратора

центральної особливості, тобто об'єктивності» [251, с. 192]. На наш погляд, категоричність визначень та акцентування бінарної опозиції без включення більшої кількості оцінних категорій в аспект іронічного дискурсу все ж не дозволяє розгляданому методу претендувати на універсальність.

Визначення сфери мовлення наратора та його інтенційного спрямування в цьому значенні більш переконливо виглядає з позицій «точки зору», фокалізації в її п'ятичленній інтерпретації В. Шміда. Наголосимо: збіг мовлення персонажа та наратора за всіма категоріями можливий хіба теоретично, оскільки такий процес свідчив би не про повну інтерференцію й розчинення одного в іншому, а про наявність лише одного мовця. Для виокремлення іронічної інтенції наратора від персонажа увагу варто звернути на три точки зору: перцептивну, ідеологічну та мовну.

Тематичні ознаки перцептивного плану мають містити зіштовхування принаймні двох протилежних позицій без надання очевидної переваги одній із них в окремо взятому фрагменті нарації. Оцінні ознаки ідеологічного плану містять судження щодо окремих тематичних одиниць, виражених у мовних категоріях (враховуються, передусім, синтаксис, лексика) та категоріях композиції.

Категорія наратора проявляє себе в кожному окремому тексті художньої дійсності в різні способи, що змушує дослідників вести мову про її градацію. Зокрема, М.-Л. Рьян виділяє три ключові підходи до виявлення наратора в тексті, а також до розкодування його особистої позиції щодо описаної дійсності [308]. За спостереженнями вченої, французька школа наратології не підтримує градаційний аспект проявленості, оскільки вважає, що наратор завжди відбиває себе в оповіді.

Англійські наратологи (насамперед – С. Четмен) натомість розрізняють три можливості вираження наратора: «не-натор», «явний

наратор» та «прихований наратор» (цит. за [251]). Класифікаційним принципом в цьому разі є очевидне проявлення власної думки наратора, оцінних суджень (в Е. Гемінгвея, наприклад, текст – сухий виклад фактів без очевидного виявлення позиції, тож його зараховують до наративу з «не-наратором»). Термінологію С. Четмена підтримують українські дослідники проблем наративу, погоджуючись, що кожна із названих форм проявлення наратора достатня, щоб оповідь класифікувати в рамках наративу, проте ті функції, які мав би для розгортання фабули виконувати оповідач, перекладаються на так звану «функцію оповіді» (див.: [168; 169]).

Підхід дослідниці М.-Л. Рьян уніфікує протилежні стратегії та пропонує єдиний підхід до цього питання. На її думку, «поняття наратора – логічна необхідність для всіх фікційних текстів, але якщо оповідь деперсоналізована, то саме поняття втрачає психологічну основу» [309, с. 333 – 364]. Зрештою науковець відносить безособового наратора до розряду абстрактних конструктів без людського виміру, що породжує ще більше запитань, а не синтезує компромісну версію класифікації.

Так, В. Шмід акцентує увагу на тому, що «виявленість наратора ґрунтується на присутності в тексті індексних знаків, а єдність його особистісного образу – на об'єднанні всіх симптоматичних ліній в одному гомогенному образі» [251, с. 75], тож акцентування на проявленні особистості наратора лише в антропоморфних категоріях видається спірним. Недоречним В. Шмід вважає твердження про відсутність або нульову присутність наратора.

Звісно, є тексти, що містять мінімальну кількість оцінних суджень, які б дали змогу реконструювати позицію наратора, проте буде помилковим зосереджуватися виключно на лексичному рівні проявлення. Важливою в цьому аспекті постає сама композиція, підбір елементів оповіді та їхній порядок, що так само реперезентуватиме наратора,

даватиме читачеві певний портрет-конструкт постаті за типом мовлення, ширше – мислення.

Дає можливість оприявнити іронію наратора й металогічний аспект оповіді. Цей рівень не завжди виконує істотну роль у тексті, адже «мінімально виявлені, здавалось би, «об’єктивні» наратори, що оповідають персонально, тобто такі, що говорять з точки зору персонажів, часто залишають при передачі внутрішньої мови персонажа сліди переакцентування, іронічної інтонації, знаки своєї додаткової, найчастіше протилежної оцінки подій» [251, с. 76].

Зосередження іронічних інтенцій на символах, алегорії, стилістичних повторах, антонімії, оксюморонах, гротеску, пародіюванні, цитуванні та можливих інтертекстуальних включеннях допомагає читачеві реконструювати образ наратора та його позицію. Проте найчастіше йдеться про аналіз мовлення конкретного персонажа впродовж всієї оповіді, а не в межах одного сюжету, діалогу та його стилістичного формату. Такий підхід водночас дає змогу не лише окреслити психологічно-морфологічний портрет наратора, а й засвідчити його власні погляди в наявних колізіях сюжетики, знайти загальний принцип мотивації його дій, типології висловлювань, тобто розкрити інтенційну суть.

Дотримуючись класифікації В. Шміда, типологію наратора варто визначати за 13 критеріями, що дають про нього якнайповніше уявлення. Зокрема, з точки зору металогії, варто зосередитися на таких критеріях та типах наратора: міра виявленості (сильно – слабо виявлений), оцінна вираженість (об’єктивний – суб’єктивний), поінформованість (всезнаючий – обмежений у знанні), гомогенність (єдиний – розсіяний). Окрім того, ці ж критерії використовують при розділенні текстів наратора і персонажа, встановленні інтенції оповіді.

Іронічна інтенційність голосу наратора зумовлює специфічну діалогічність тексту, провокує подекуди й інтертекстуальне прочитання. Тому в аспекті нашої тематики, відштовхуючись від запропонованих класифікацій, надалі будемо оперувати такими визначеннями іронічно спрямованого наративу:

1) «розсіяний» наратор (відсутність власної чіткої позиції щодо конкретних питань при постійній неготовності прийняття чужих моделей) та рідше єдиний (характерна чітка позиція та, як наслідок, гостра форма несприйняття іншого – сарказм);

2) «всезнаючий» (ідеться і про особливості фабули, і про виявлення з такої текстової позиції світоглядно-філософської моделі мислення наратора, що разом дозволяють кодувати смислову двозначність наративу);

3) «сильно, відверто виявлений», особливо проявлений у тих випадках, коли іронічність – світоглядна настанова тексту, спосіб його конструювання;

4) водночас і «об'єктивний», і «суб'єктивний», з передбаченим чергуванням позицій (іронічна інтенція не потребує для свого утвердження лише «правдивого» знання, беземоційної оцінки; найважливіший блок інформації – те, що виникає у просторі між кількома позиціями; тож іронічний наратив може прагнути об'єктивності, проте художній світ, де він себе проявляє, завжди залежатиме від мотивації, наповненості суб'єкта).

Визначення природи інтенційності наративу стає основою до розкодування інтертекстуальних можливостей тексту, ключем до розділення наратора та персонажа, а отже, й до відповідного прочитання іронічної інтенційності їхніх стосунків, специфічної для польської ментальної та світоглядної моделі відповідної літературної доби.



*1.2.3. Репрезентація іронічного наративу в аспекті стилістичної специфіки.* Проблему іронії як світогляду, репрезентуючого позиції наратора, художнього засобу на мовному та образному рівнях широко розглядали із часів Платона. Проте епоха постмодернізму проявила найбільш посилений інтерес до проблеми. Тож теоретичними орієнтирами для розгляду питання про вираження іронії наратора стали праці М. Бахтіна, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, У. Еко, О. Калити, Д. Мюке, Р. Рорті, Р. Семківа, В. Шміда. Всіх названих дослідників не можна зарахувати до одного теоретичного напрямку, проте декодування іронії та її засобів неможливе без усвідомлення різних аспектів її внутрішньої будови, світоглядного принципу, що впливає на структуру тексту, діалогічність через конкретні мовні та позамовні засоби.

Ключовими засобами, які виражають іронію наратора, а, отже, роблять його діалогічним (зокрема, в текстах С. Дигата), передусім, є алюзія (йдеться переважно про натяки на історично-культурні факти, мистецькі твори різних жанрів, актуальні події), цитата та центон (пряме і непряме цитування інших авторів, персонажів, самоцитування), ремінісценція (чітко оприятений зв'язок з іншим художнім текстом), повтор (лексичний – однакових або синонімічних понять, синтаксичний – однакових конструкцій, сюжетний – програвання типологічно однакових сюжетних елементів, ідейний – повторення програмової тези аж до переведення її в статус абсурдної, проте не до стану перетворення на не-наратив); а також пародія та екфрасис (відсилання до картин, кіно, вистав, перетворених на текстові описи).

Уміння реципієнта розкодувати вищезазначені засоби іронії дає змогу наблизитися до позиції так званого ідеального читача, бути спроможним прочитати всю множину смислів, прихованих автором. Зокрема, стосовно С. Дигата, інтертекстуальне прочитання його роману «Прощання» спірне без розшифрування авторських алюзій, цитат та

повторів. Компонування «інтертекстуальних шифрів» (за визначенням П. Рихла) найчастіше призводить до «граничної еліптичності вислову», що «суттєво розширює змістовний простір» [183, с. 21]. Маркування/немаркування «інтертекстуальних стиків» виступає маркером авторського стилю та визначає рецептивний потенціал тексту.

Для формування іронічного дискурсу великого значення набуває алюзія. Увага до такого чинника металогії виросла з досліджень інтертекстуальності, діалогічності, започаткованих М. Бахтіним, ґрунтовно розвинутих у працях Ю. Крістевої, Р. Барта та інших представників структуралізму та постструктуралізму. Із середини ХХ ст. і до наших днів чимало науковців зверталось до проблеми алюзії та її функціонального навантаження у текстах.

Ми, передусім, спиралися в цьому плані на дослідження І. Арнольд [8], М. Кіосе [97], М. Машкової [138], К. Новожилової [156], О. Яреми [266] та ряду інших. Зокрема, І. Арнольд та Н. Арутюнової конкретизують поняття алюзії, диференціюють його від власне цитати та ремінісценції, розкривають інтенційні можливості засобу в плані інтертексту. О. Ярема робить спробу однозначно класифікувати типи алюзії в літературознавчому аспекті та визначити можливості засобу в плані творення інтертексту. Праця І. Рубцова виявилася для нас корисною у розрізі досліджень лінгвістичного рівня алюзії з урахуванням інтертекстуальної складової цього явища, пропонує орієнтири для побудови типологічних моделей пошуку джерел алюзії в культурі постмодерного світу.

Провідними засобами, які в прозі С. Дигата виявляють іронічну інтенцію висловленого, є алюзія та повтор, рідше – цитата. Використання останньої або прямо відсилає до іншого літературного, мистецького, історичного поняття, тексту, або фокусує увагу на постаті конкретного персонажа з цього ж роману, альтернативі, фіктивності певного

міркування, висловленої персонажем ідеї. Приміром, у романі «Прощання» зустрічаємо пряме цитування відомої у воєнні роки пісні: «Я чекав би дні і ночі, я чекав би вас завжди...» [73, с. 61]. Іронічна складова цитати розкривається, на думку дослідниці О. Калити, лише в контексті сусідніх речень [89, с. 158 – 159], що в романі С. Дигата й прочитується у такій фразі: «Це була саме така мелодія, яких світ не може так просто позбутися» [73, с. 61]. Друге речення розкриває іронічну позицію наратора щодо банальностей, якими висловлюють високі почуття: слова, від надмірності, перетворюються на симулякри і тягнуть за собою в порожнечу відсутності смислів самі означники.

Іронічне ставлення оповідача С. Дигата до Біблії, церковності поляків реалізується не лише через відбір героїв для цитування, але й у прямому озвученні позиції наратора. Оповідач, характеризуючи роль Христа (за мотивом картин Джотто), приходить до висновку, що той може «царювати лише в світі нереальному» [73, с. 100]. Тож біблійні алюзії, як вказує авторська іронічна інтенція, вжиті для того, щоб показати архаїчність будь-яких церковних понять до означення цінностей реального життя, виведення людини на рівень екзистенційної самотності та відповідальності за власну долю.

Наявна в тексті – єдина – й пряма цитата з Біблії («Скоро ви не побачите мене і знову скоро побачите мене» [73, с. 101]), що її озвучує не сам оповідач, а багатій Кашар, назваючи спершу серію своїх пиятик «Тайною вечерею» (пряма алюзія на Новий Заповіт), а згодом – «Прощальним бенкетом» (гіпервідсилання до творчості італійських художників, зокрема Веронезе та Джотто, яких ми зустрічаємо і в романі Т. Брезі). Контекст сказаного та образ героя, якого обрали для озвучення цитати, наводить на здогади щодо можливого непрямого значення фрази або ідеї, яку вона несе.

Наратор застосовує цитування також у тому випадку, коли хоче уникнути багатозначності трактування певної світоглядності. Обов'язковим додатком до цитати в цьому разі завжди буде пояснення, як-от: «Ці слова: «Світ однаково не переробиш», які я чув доволі часто, доводили мене до сказу...» [73, с. 25]. Рясне цитування в авторському письмі С. Дигата сигналізує, що іронія в його тексті маркує світогляд. Засоби іронії, якими послуговується наратор, їх спрямованість не дають підстав думати, ніби хоч якісь цінності свого часу герої не піддадуть сумнівам, водночас не виникає враження, ніби вони підносять себе над іншими.

Визначити особливості такого світогляду, особистість «іроніка» (того, хто іронізує) розгорнуто намагається Р. Рорті, акцентуючи про цю постать, що «1) він завжди радикально і безупинно сумнівається в можливостях остаточного словника (чітких категорій для описання дійсного світу. – М. О.), яким нині користується, бо вже має враження від остаточних словників інших людей, книг; 2) визнає, що його теперішній словник не може ані підтвердити наявні сумніви, ані їх розвіяти; 3) філософування щодо власної ситуації не дає змоги припустити, що сам іронік знаходиться ближче до істини, ніж інші» [190, с. 103].

Зауважимо, що, оскільки алюзія двопланова у своїй будові (за І. В. Арнольд, має денотат – прихований об'єкт посилення, та репрезентанта, тобто вербалізоване окреслення алюзії [8]), при аналізі треба уточнювати, хто таку роль репрезентанта виконує. Якщо в цій позиції виступає сам оповідач, то можемо стверджувати, що йдеться про приховане окреслення саме його позиції, важливої для сприйняття оповіді як цілості; якщо ж алюзія «передається в руки» другорядного персонажа, не-наратора, то встановити її інтенційність часто можна лише в аспекті антонімії по відношенню до позиції оповідача.

Приміром, лейтмотивом роману «Прощання» звучить: «Світ однаково не переробиш, – казали вони. – І людей також, так вже повелось. Чи варто намарне витрачати нерви?» [73, с. 25]. Тут доцільно зосередитись на тому, хто виступає репрезентантом іронії. Оскільки кожне висловлене речення розкриває всю повноту свого смислу лише в контексті [89], то можна припустити, що у цій фразі прочитується безсилля наратора перед долею та негативні емоції, викликані безпорадністю. Не зайве також звернути увагу, що ця фраза належить не оповідачеві, а невидимій сукупності певних «вони», другорядним персонажам роману. Відповідно, ідея, яку приховує фраза, не належить до сфери інтенції оповідача, якщо її розуміти лише в прямому значенні. Частий повтор фрази без лапок у межах певного тексту перетворює її на внутрішню ремінісценцію, оскільки вже не можна бути певним, кому саме вона належить.

Акцентування уваги через багаторазовий повтор дозволяє припустити, що передбачається певний прихований семантичний пласт. Оповідач делегує розкриття іронічного підтексту своєму співрозмовникові – у взятому з роману «Прощання» прикладі це графиня Марина: «Визнаючи всю ненормальність та несправедливість існуючого порядку, ми придумали аксіому: «Світ не переробиш, такий він вже є». Цією аксіомою прикриваються, бо не бажають поступитися нічим зі свого...» [73, с. 154]. Сентенція повторюється наприкінці роману, лише тут розкривається справжнє фатальне значення виголошеної фрази: йдеться не про неможливість щось зробити, а про відсутність здатності до змін у власному світі.

У цьому контексті можемо стверджувати, що «алюзія в тексті поряд з одиничною й перефразованою, – як фіксує О. Ярема щодо аналогічних випадків, – може бути дослівною та проявляти іманентну властивість, тобто генерувати нові смисли через взаємодію з іншими смисловими

системами, новим середовищем запозиченого тексту» [266, с. 20]. Подвійність плану змісту, контекстуальне оточення останнього повтору однозначно дозволяють класифікувати фразу як спосіб непрямого вираження оповідної іронічної інтенції засобами алюзії, неточного цитування.

Алюзія постає однією з найбільш виразних стилістичних ознак іронічного дискурсу, вона аргументує специфічну діалогічність романного тексту, авторські інтенції, стає основою для побудови цілого корпусу можливих іронічних трактувань. С. Дигата вважають майстром діалогу як літературознавці, так і кінематографісти. У романі «Прощання» конструктивну функцію виконують дві відверті алюзії – на роман Г. Сенкевича «Камо грядеши» та інценування «Дами з камеліями» О. Дюма. Обрати якусь одну інтерпретацію обох виразних алюзій не вдасться, адже, природно, діалог читача / глядача й наратора, за М. Бахтіним, залишається «незавершеним, він буде тривати доти, поки існують мислячі й шукаючі люди. Кінець його був би рівнозначний загибелі людства і людяності» [15, с. 7]. Маємо підстави стверджувати, що алюзії, притаманні стилю С. Дигата, покликані показати глобальне спрямування іронічної інтенції проти квазісправжності суспільства, постійної підміни понять, яка заважає особистісному та національному самоусвідомленню, а іноді – цілком заперечує можливість усвідомлювати реальність історичних подій.

Справді, він дотепно обіграє кожну фразу, і розкриваючи характер персонажа, і натякаючи на певні приховані смисли. Повтори в діалогах мають цілеспрямоване іронічне навантаження, як правило, вони не екстраполюються на цілісну картину художнього світу. Повтор в такому разі виступає локальним стилістичним прийомом, що демонструє недолугість певної ситуації, персонажа (мається на увазі роман «Прощання»).

За приклад такої локальної іронії можна взяти такий діалог: «Звісно, – мовила стара, – я теж бідна і ніколи не здавала би кімнату багачеві. Багач тим і живе, що бідного ображає, а бідняк біднякові зла не завдасть... Правда? – Звісно, – підтвердив я, – всі бідняки – брати. Окрім бідних жінок, вони – сестри» (розмова безіменного головного героя та господині вілли) [73, с. 56]. Повтор семантичної пари «брати-сестри» тут є звичайною словесною «грою», торгом, намацуванням слабких сторін співрозмовника (жалісливість), перевіркою на можливі взаємні загрози, а разом – іронічною насмішкою, адже йдеться не про війну в історичному значенні (вона й справді ведеться за стінами будинку), а про дрібну побутову сутичку. Прикладом неприхованої іронії може слугувати побудова діалогів на повторі ситуативно антонімічних пар слів, наприклад «кіт – пес».

«В руках у старої був дерев'яний піднос, одним ліктем вона притискала kota, а іншим – якийсь дивний чорний предмет. Піднос вона поставила на стіл, а kota подала Лідці. У нього не було хвоста, одне вухо надірване, а мордочка трохи посивіла. Кіт дрімав і, схоже, вмирав від старості. – А от і собачка! – сказала стара. – Та це ж кіт! – вигукнула Лідка» [73, с. 59].

Зокрема, повтор постає пунктиром світоглядної позиції автора, вказує на спрямування іронічної інтенції: «Ви заважаєте його кар'єрі! – Якій кар'єрі! – скрикнув я здивовано. Батько охолов, почухав потилицю: – Ну хто ж там знає, якесь кар'єру тобі колись доведеться робити...» [73, с. 67]. Як засіб передачі іронічного змісту, повтор розкриває одну з визначних рис самої іронії, як акцентує Р. Семків, – «бути іронічним насамперед означає мати на увазі ще щось поза висловленим чи написаним, вказувати на присутність додаткових, найчастіше альтернативних сенсів, втім, не обов'язково їх приховуючи і тим самим дезінформуючи читача» [199, с. 3]. Неприхована іронія теж вимагає від читача уваги, проте тут для розуміння відкритих і прихованих смислів

досить досвіду спілкування самого реципієнта, а не такої ж ерудованості, яка є і в самого автора.

Нарешті, поглиблюють авторську іронію первні інтертекстуальності й ремінісценція як найбільш виразний чинник. У випадку дигатівської прози йдеться, передовсім, про вже окреслене й через алюзію відсилання до роману Г. Сенкевича «Камо грядеши». Розуміючи вслід за В. Халізовим ремінісценцію як «образ літератури в літературі», звертаємо в II розділі увагу на аналогічність сюжетних поворотів між романом С. Дигата та Г. Сенкевича.

Окремішнє місце у формуванні іронічної спрямованості тексту слід також визнати за таким актуалізованим сучасною теорією поняттям, як екфрасис (див.: [215]). З нашої точки зору, цей прийом збільшує інтермедіальні зв'язки тексту та водночас руйнує внутрішній хронотоп текстуальної дійсності, розширює рецептивний потенціал тексту. Можемо розгорнути словесне вираження художнього явища до «топоекфразису» (термін О. Клінга), оскільки статичний опис іншого мистецького твору зупиняє часові характеристики того тексту, в якому вживається, акцентуючи увагу на аспекті простору, місця.

При розкодуванні інтенційності, екфрасис розглядається в певній системі координат (за О. Яценко [269, с. 48]). Як підсумовує Н. Мочернюк, «виокремлюються екфразиси за об'єктом опису (прямі і непрямі), за об'ємом (повні, згорнуті, нульові), за «носієм» зображення, матеріалом, тобто описуваним референтом, за наявністю чи відсутністю в історії художньої культури реального референта (міметичні і неміметичні), за авторською належністю (монологічні і діалогічні), за способом подачі (цілісні і дискретні), за широтою трансльованої інформації (прості, зведені), у змістовому плані, за домінантою, яку автор виділяє у візуальному творі (дескриптивні і тлумачні)» [146, с. 293 – 294].



Диференціювати топоекфрасис як засіб, що задає іронічну інтенційність, можна також через монологічний наратив (приміром, опис репродукції картини «Олімпія» в романі «Диснейленд» С. Дигата: «Оголеність Олімпії асоціювалась у мене з Геленою. Це було якесь особливе відчуття. Еротоманом я ніколи не був, і ніяка порнографія мене не цікавила. Та якщо в зіставленні наготи Олімпії з Геленою мені і вбачалась порнографія, то це була, без сумніву, порнографія вищого класу, коли можна так висловитись, ідейна» [69, с. 136 – 137]). Картина виконує подвійно інтенційну роль у тексті: щодо стосунків із Геленою невизначеного молодого чоловіка у форматі адюльтеру; в плані хронотопу тексту – картина ніби імітує приватний топос героя, дозволяє розкрити наратив світогляду й характер героя.

Зокрема, Л. Геллер пропонує аналізувати екфрасис, акцентуючи на темпі оповіді (наративний темп), оскільки «процедури пришвидшення-уповільнення відіграють важливу роль вже на ранніх етапах розвитку кінотехніки» [53, с. 126]. Аналізуючи цю ситуацію з погляду архітектонічно-композиційної специфіки кіносценарію, сучасна дослідниця Н. Нікоряк окремо наголошує, що «інтемедіальність постає ключовим жанротворчим маркером тексту», а також, що «використання інтермедіальних маркерів свідчить про естетичний модус кінотексту», висновуючи, що «розкодування» інтермедіального виміру має провідне положення в адекватному прочитанні його авторського задуму, розумінні справжнього ідейного підтексту твору, свідчить про багатшарову, надзвичайно потужну складність рецептивного потенціалу висновуючим жанротворчим фактором тексту» [155, с. 362]. До сприйняття іронії це має безпосереднє відношення. Саме у С. Дигата екфрасис варто розглядати під кутом кінематографічним (досвід співпраці з театрами, кінематографом, безперечно, позначився на стилі його літературного письма). Так, у романі «Прощання» наративний темп, відповідно до

кінематографічної техніки, уповільнюється в момент фокусування погляду оповідача на портреті Костюшки (після сцени автор використовує «розтягнення»):

«Меблі склалися із двох провислих металевих ліжок і крісла з відламаним бильцем, всі кутки затигнула пишна павутина, на підлозі лежала жмакана-пережмакана ганчірка, яка, можливо, колись була килимом, пахло пліснявкою, на стіні висів непропорційно великий портрет Костюшки» [73, с. 55].

Екфрасис, як й інші стилістичні фігури, використані польським автором, має іронічний потенціал, виражений антитезою між пропонованим описом та дієгетичним контекстом, тобто є виразним маркером авторського стилю нарації. Зокрема, О. Червінська наголошувала на подібних можливостях прийому як специфічній «естетичній моделі свідомості», що «породжує в точці перетину малюнка й слова особливу форму образності» [240, с. 167].

Іронічну інтенцію щодо провідних цінностей суспільства, критеріїв оцінки особистості, художності, справжності С. Дигат у романі «Прощання» демонструє також через алюзію, повтор, цитату. Алюзія слугує засобом, що окреслює світоглядні орієнтири наратора: протест проти ідеологічної «штучності», мімікрії особистого життя, заперечення остаточної істинності догматів віри, національних сподівань.

Поряд з іншими чинниками тропової системи дигатівського письма, маркуючими стиль його іронічного наративу, цитата, в тому числі – інтермедіальна, а також повтори можуть використовуватися для підсилення загальної іронічної світоглядної лінії (аж до пародіювання) і відігравати роль засобів для створення локального іронічного ефекту, підсилювати динаміку тексту. Поряд із ними екфрасис, ремінісценція виразно стратифікують єдиний хронотоп тексту, утворюють лакуни, що дозволяє чітко відділяти наративні позиції оповідача та окремих

персонажів, розкривати особливості їхніх психологічних портретів, уточнюючи інтенційність власне іронії.

### ***Висновки до розділу I***

Значна зацікавленість теорією наративу в українській літературознавчій науці спричинила появу нових концепцій усередині теорії жанру, що, передусім, засвідчується працями Н. Копистянської та узагальненням Т. Бовсунівської. Слушними вважаємо також міркування Ю. Завадського щодо кібертексту, які пропонують цікавий методологічний інструментарій, а також спостереження Т. Гундорової щодо стилю, зараженого в сучасному мистецтві кітчем, що типологічно накладається на дигатівське письмо.

Дослідження художнього тексту з позицій наратології дозволяє під новим кутом озвучити смислово-градаційні фактори, що у сукупності моделюють авторський стиль письма. Аналізуючи оповідь за типом, темпом нарації, фокалізацією / конфокальністю, типовими та фантомними образами, у розділі виокремлено десять факторів, які можуть виявитися наявними у повному складі в письмі конкретного автора, або бути представленими частково, характеризуючи іронічний наратив.

Використовуючи п'ятичленну систему В. Шміда до класифікації наративу / ненаративу, а також підходи до диференціації точок фокалізації за Ж. Женеттом, дотично до наступних розділів ми інтерпретуємо ці парадигми як маркери наративних інтенцій, заданих самим оповідачем.

В параметрах авторського стилю інтенційність та можливість її рецептивної оцінки вважаємо важливими чинниками адекватного прочитання художньої текстової моделі. Водночас, дотримуючись запропонованої Д. Наливайком компаративістичної методики та практики імагологічних досліджень в аспекті ментальності (за О. Пронкевичем), виокремлюємо ментальну складову авторського стилю

письма, невід'ємною частиною якої є уявлення про гумор, зокрема іронію.

Саме іронічний первень із його інтертекстуальними й інтермедіальними можливостями постає ключовим кодом до розуміння заданої оповідачем інтенційності, а отже, одним із центральних факторів оприявлення авторського стилю. Для ідентифікації іронічної інтенції наратора, на відміну від персонажа, важливо надалі суміщати три точки зору: перцептивну, ідеологічну та мовну.

Іронія може бути й стильовою домінантою письма, що дозволяє ввести до наукового обігу поняття «іронічний наратив» та досліджувати його водночас крізь призму металогії (алюзія, цитата, ремінісценція, повтор, екфрасис тощо) та наратології (зміна темпу нарації, анізохронія, анахронія).

Зосередження іронічних інтенцій на символах, алегорії, стилістичних повторах, антонімії, оксюморонах, гротеску, пародіюванні, цитуванні та відповідних інтертекстуальних включеннях дозволяє реконструювати образ наратора та його позицію. Хоча переважно у нас йдеться про аналіз мовлення конкретного оповідача впродовж всієї оповіді, в межах одного сюжету, діалогу та його стилістичного формату.

Окреслений підхід дає змогу не лише виявити портрет іронічного наратора, але й відчитати власні погляди автора в наявних колізіях сюжетики, з'ясувати загальний принцип мотивації його наративних перетенів, типології висловлювань, тобто розкрити інтенційну суть оповіді.

## **РОЗДІЛ II. ІРОНІЧНИЙ НАРАТИВ У КОНТЕКСТУАЛЬНИХ ПАРАМЕТРАХ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО ПЕРІОДУ**

Соціалістичний реалізм як метод широко досліджувався науковцями, імпліцитованими в нього об'єктивно. Українська наукова версія соцреалістичного методу була розгорнуто представлена на той час у працях відомих дослідників цього методу О. Овчаренка [158] та М. Шамоти [245]. Пізніше метод переосмислюється й інтерпретується як об'єктивно завершений факт у працях О. Роготченко [188], В. Хархун [234], О. Філатової [227; 228], переважно під кутом зору постколоніальних студій або досліджуючи його на рівні форми. Польські дослідники розглядали цей метод з точки зору власного матеріалу та власного досвіду [314; 311; 303; 294; 291; 288; 280].

### **2.1. Життєвий та творчий шлях Станіслава Дигата в контексті польської літературної практики відповідної доби**

Серед письменницьких постатей в Польщі середини ХХ ст. прецедентно вирізняється Станіслав Людовик Дигат (5. 12. 1914 – 29. 01. 1978), доля якого віддзеркалює еволюцію світоглядних переконань міжвоєнного покоління поляків, культурний побут яких здійснювався в жорстких методологічних межах.

З точки зору історичної ретроспективи, 40-ві рр. постають періодом радикального ментального зламу – відходу активної польської молоді від закостенілого розуміння церкви аж до повного її заперечення через привабливі комуністичні гасла. Натомість, альтернативним концептуальним поглядом на дійсність стає екзистенціалізм, що хоч і враховує право особистості на індивідуальне вираження, проте в більшості своїх версій виключає із філософського дискурсу постать Бога.

Попередні комуністичні гасла стали асоціюватися з брехнею та ідеологічною тиранією.

Проте, посилаючись на біографію письменника, подану в книзі його доньки, можемо акцентувати, що С. Дигат був людиною віруючою (єдина донька – хрещена), але не фанатично і досить іронічно ставився до певних християнських цінностей. Як вона пише – на похорон матері не прийшов, у костьолі бував, за спогадами рідних, хіба на екскурсіях [284].

Дитинство письменника накладло дуже серйозний відбиток на його ставлення до життя, що виразно засвідчують і твори. Виразний приклад: повна відсутність у його текстах постаті матері. За спогадами, мати письменника, ображена на свого зрадливого чоловіка, все життя грала роль нещасної особи, яку всі мали опікати. Це дратувало її сина, сформувало його загальне ставлення до жінки як такої. Тож, щоб уникнути постійних скарг, письменник дистанціювався від неї, переклавши опікунські обов'язки на сестру [284; 301].

Що ж до власного уявлення про нормальну родину, то воно було вкрай екзотичним: у першому шлюбі з акторкою Владиславою Навроцькою, від якого залишилася донька Магда, він більше переймався кар'єрою, ніж сімейними клопотами (якось подружжя забуло доньку в гардеробі театру [284]). Зустріч із акторкою-красунею Каліною Єндрусик, молодшою від нього на 16 років, спричинила розлучення з вірною дружиною. Можна сказати, що стабільним колом спілкування митця, його сім'єю були, передусім, театр, кіно, літературні кав'ярні.

За походженням по батькові – француз (відображено і в першій версії прізвища діда – «Digat»), Станіслав виховувався у дусі паризьких культурних запитів, певного месіанізму роду Дигатів у долі Польщі, про що зазначає біограф письменника З. Шкварчиньський [284]. Родина митця належала до кола столичної еліти: батько, Антоній Дигат – поліглот, архітектор відомих громадських споруд (державна друкарня

цінних паперів, будинок військового географічного інституту – Варшава, будинки радіотрансляційних станцій Польського радіо – Львів, Рашин, Торунь, Вільно), сестра Данута – дружина відомого композитора В. Лютославського (і цей шлюб вважався рівним). Загалом це була родина з виразними національними поглядами (участь діда в повстанні 1863 р.). Батьки, попри розлучення, підтримували сина у його життєвих експериментах (незавершена освіта архітектора, економіста й філософа), підтримали його письменницькі нахили і навіть сприяли їхній популяризації, про що ми дізнаємося зі спогадів доньки письменника [284].

Серед переліку довоєнних захоплень С. Дигата спорт і мистецьке життя займали найважливіше місце: вільне володіння чотирма мовами, вроджена товариськість, уміння точно й лаконічно підмічати суть явищ, врода й харизма зробили його центром доволі великого гуртка інтелектуалів. У професійній сфері митець реалізовував себе як фейлетоніст, літературний оглядач, критик, і, нарешті, письменник («*Twórczość*», «*Przegląd Kulturalny*», «*Kuźnica*», «*Dziennik Literacki*», «*Nowa kultura*», «*Życie literackie*», «*Po prostu*», «*Współczesność*»). Відомий він був і як сценарист, художній керівник театру, перекладач (перекладав Ж.-П. Сартра, Софокла, В. Шекспіра) [284; 301].

Початком письменницького шляху слід вважати вихід «Рожевого зошита» (1938) – серії оповідань, замальовок із міського життя, в яких автор розкрив коло проблем, наскрізних для його творчості. Прозвучала тема тотальної фальшивості людських стосунків, потреби самоідентифікації та означення меж власної культури, неможливості досягнути стану спокою. Перед цим близькі товариші письменника Т. Бреза, Я. Івашкевич, Я. Анджеєвський, А. Рудницький, С. Пентак сприяли появі серії оповідань, вони ж подбали про друк у додатку до «*Kurier Poranny*» [див.: 284; 301]. Вихід «Рожевого зошита» не був

цілковито вдалим, не знайшов широкого відгуку в читацьких та критичних колах.

Проте, починаючи з роману «Боденське озеро» (1939, 1942-1943), усі наступні твори стали справжньою подією мистецького життя, захоплювали читачів, зацікавлювали критиків, популяризували його як яскраву особистість, що відбувалося також не без вміння С. Дигата та його батька «підіграти» інтерес до письменника (Магда Дигат у своїх спогадах пише, що «в родині тільки й говорилося, як справи в Антонія (батька Дигата. – М. О.) з перекладом та друком в Аргентині, Франції, Британії, та що іще варто зробити, кому написати»), зокрема, постановкою п'єс за сценаріями автора та зйомок фільмів за мотивами романів [284, с. 43].

Сьогодні б сказали про те, що С. Дигат був хорошим «піарником» власної особи, провокував інтерес до себе і до своїх жінок, заради найкращих ролей, не уникав інтерв'ю в журналах, на телебаченні. Так, скажімо, з Каліні в очах публіки він зліпив образ першої польки секс-символу (відвертий одяг та поведінка), на показ демонстрував принцип вільних стосунків.

В його творчому житті найбільш суперечливим моментом була політична позиція. За свідченнями сучасників, скептичний С. Дигат умів доволі відверто в негативному ключі коментувати діяльність польської влади. Проте дати його вподобанням чітке визначення не було жодної можливості, оскільки ні демократом, ані лібералом він теж не виступав [284; 301]. З приходом до влади комуністів С. Дигат активно увійшов в суспільне життя на нових позиціях, оскільки йому імпонувало заперечення старих віджилих цінностей. Проте це лише на перший погляд.

Щойно митець зрозумів, що за нівелюванням старого стоїть і знищення свободи для сьогоденного, без застережень підписав Лист 34 (1964) та Меморіал 101 (1967) – послання, які польська інтелігенція



адресувала владі як протест проти утисків свободи слова, тотального впливу СРСР. З партії С. Дигат вийшов ще у 1957 р. [284].

Для С. Дигата, знаного на той час письменника, перекладача, актора, сценариста, режисера, наслідки демонстративного протесту проти владної позиції були не надто приємними: за ним постійно стежили, підслуховували його телефонні розмови, контролювали кореспонденцію [314; 301]. Усе це негативно позначилося на емоційному та фізичному стані митця, почалися серйозні проблеми із серцем. Вихід із партії, зниження соціальної активності й публічності не давали бажаного спокою, в щоденникових записах спостерігаються депресивні настрої. Найчастішим написом під цілим рядом дат стає «Нічого цікавого» [284].

Незважаючи на неприхильне ставлення влади, будинок К. Єндрусик та С. Дигата залишався осередком культурного життя Варшави, бути залученими до них вважалося ознакою «присутності в культурному житті столиці» [314]. Смерть письменника в січні 1978 р. не стала останнім штрихом в його мистецькому портреті, який доповнювали спогади близьких друзів (Я. Івашкевич [291], Т. Бреза [284]). Інтимна відвертість його доньки в книзі «Rozstania», переповнена ненавистю до батька, матері та мачухи, взагалі спричинила скандал.

Після тимчасової заборони в Польщі починається популяризація його творчості, набирають нової сили зусилля перекладачів. Варто зазначити, що С. Дигата охоче перекладали в СРСР, оскільки в його текстах не було виразної антикомуністичної пропаганди, а загальна проблематика могла бути потрактована в належних рамках.

Романи «Прощання» (1948), «Мандрівка» (1958), «Діснейленд» (1965) та перевиданий «Рожевий зошит» (1958) становлять смисловий кістяк прози автора. Саме на їхньому матеріалі створено кілька кіносценаріїв та п'єс: («Замах» (1946), «Прощання» (1958), «Йовіта» (1967), «Боденське озеро» (1985). Натепер бібліографія всіх надрукованих

різноманітних текстів С. Дигата налічує понад 350 позицій, здебільшого йдеться про переклади романів та оповідань, спогадів та інтерв'ю, статті в журнальній кінокритиці.

Постать письменника та його творчість активно досліджуються у Польщі й за її межами. Ева Барток у «Фігурах відсутності» (2016) проаналізувала чотири романи письменника під кутом психологічного аспекту відсутності, висловила ряд припущень, зокрема, про наративну структуру оповідей, портрет наратора та хронотопні його виміри; Чеслав Мілош в «Історії польської літератури» визначав як один із ключових принципів творчості С. Дигата удавану наївність, яка дозволяє приховати справжнє обличчя, думки наратора [305]; російський дослідник польської літератури В. Хорєв акцентував на тому, що сприймати героїв С. Дигата не варто серйозно, адже навіть коли йдеться про реальні історичні події, а оповідь насичена фактографією, письменник залишає знаки фікційності [235]. Популярний у польському літературознавстві також компаративний підхід до творчості як самого С. Дигата, так і цілого післявоєнного цензурованого покоління, про що свідчить серія документальних фільмів А. Ференс (біографії знакових митців епохи соцреалізму в мистецькому та національному контексті) [286]. У розвідці М. Белецького здійснюються пошуки витоків типових стильових, композиційних, фреймових структур у прозі польського майстра діалогу [274].

Екзистенційна основа творчості С. Дигата, динамізм оповіді, розробка універсальних тем, виразна антипатія до неоромантичних ідеалів «Молодої Польщі» зробили тексти автора цілком відповідними європейському духові часу, вивели за межі принципів соціалістичного мистецтва.

В період 1930-50-х років, коли митець витворював свій стиль письма, в Польщі намітилося кілька характерних гілок розвитку національної культури:

1. Цілковита підтримка комуністичних ідеалів, оголошена на з'їзді польських митців 1949 р., мала ряд специфічних наслідків для культури: «форматування» мистецької думки через вилучення із бібліотек, книгарень, недопущення до друку представників некомуністичних ідеалів із Заходу та власне поляків іншої політичної орієнтації; масові тиражі та здешевлення пропартійної агітаційної літератури; створення культу читання, але на базі виразно пропагандистської літератури; посилена увага до розвитку театрального мистецтва та кіно як засобів формування думки мас; тиск та переслідування з боку поліційних органів «інакомислячих». С. Буркот виділяє в прозовій творчості того часу три тематичних первні: виробничий роман із постійною гонкою за кращими показниками виробництва («Основи» Єжи Пітлаковського, «Про будівництво» Тадеуша Конвіцкі); боротьба із зовнішнім ворогом («Бенкет Бальтазара» Тадеуша Брези, «Влада» Тадеуша Конвіцкі); життєві історії на підтвердження життєздатності й могутності комуністичної ідеї («Старе і нове» Лучана Рудницького). Окремо також можна виділити панегіричну літературу на кшталт «Слова Сталіна» Владислава Броневського (див. [280]).

2. Розвиток польського мистецтва в еміграції у зв'язку з посиленням внутрішніх переслідувань, внутрішня замкнутість культури через «залізну завісу». Література еміграції містила переважно викривальні моменти щодо політичного устрою Польщі та тих аспектів історії й культури нації, які зробили чинним встановлення нової влади, неможливість особистісної свободи в рамках соціалістичної республіки, а також розвивала літературознавчу та філософську думку («Поневолений розум» Чеслава Мілоша та часопис «Культура» Єжи

Гедройця як об'єднавчий фактор еміграції); окремо варто говорити про так звані факти внутрішньої еміграції, коли митці через тиск та переслідування не покидали країни, але припиняли творчу діяльність (Олександр Ват, Єжи Шанявський).

3. Розвиток соцреалістичного мистецтва в Польщі без прямої суголосності з ідеологією. Власне тут варто зазначити, що єдність методологічної платформи соцреалізму було суттєво модернізовано і розширено вже у 50-х рр. у ході дискусій на з'їздах письменників. Зокрема, польський літературознавець Я. Котт ще 1946 р. висловив припущення, що соцреалізм міфологічний за своєю природою [288], а 1956 р. він же повторив свою ідею в радикальнішій формі. Ще до цієї заяви, у 1954 р., О. Фадєєв розширив традиційну формулу творчості в рамках соцреалізму до «єдності методу при багатстві стилів», узаконивши цим використання прийомів будь-якого напрямку (модернізму зокрема) при зображенні соцреалістичної дійсності [288; 280]. Власне, для країн Європи, що перебували під впливом СРСР, не пропонувалося аж надто виражених рамок творчості. Умовною свободою користувався, зокрема, й С. Дигат, який уникав відвертої політичної конфронтації в текстах, проте завжди мав власну життєву позицію.

Зазначимо також, що митці цієї категорії та їхня творчість дали підставу польській науці говорити про «польську версію екзистенціалізму». Проте в рамках «національного екзистенціалізму» простежується ряд різночитань, зумовлених власним підходом до питань релігії та стилістичних форм своєї культури.

4. Автономним явищем польської літератури вважається творчість Вітольда Гомбровича (1904 – 1969) головно через наявність сформульованої ним філософсько-естетичної платформи [282; 287; 289]. Стратегія, обрана письменником, передбачала чітке дотримання обраного філософського, стилістичного, образного рівня текстів [59]. Авторська

версія екзистенціалізму в дусі М. Гайдеггера, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра із глибоким знанням різних філософських течій та шкіл дозволила поставити питання про специфіку форми, способи її отримання та перешкоди на шляху до цього в ролі наріжного каменя творчості [195]. Пошуки форми крізь призму суб'єкт-суб'єктних відносин логічно перетворили В. Гомбровича на постійний культурно-політичний подразник: міркування щодо національно-мистецьких проблем ставили під сумнів характерні для того часу норми суспільного устрою. Зокрема, М. Белецький вважає, що іронічність, а місцями гротескність письма С. Дигата – свідоме наслідування творчої манери В. Гомбровича [274].

Оцінюючи ситуацію в такому контексті, літературну спадщину С. Дигата можна інтерпретувати як своєрідний фрагмент соцреалістичної традиції польської культури: зображувана ним дійсність типова для представників цього напрямку, проблематика при поверховому огляді не виходить за межі дозволеного, ба навіть більше – відверто критикує «буржуазний» прошарок суспільства. Проте є й риси, які не входять до понять тогочасного канону, його стилістика ширша.

На нашу думку, творчу манеру С. Дигата можна визначати за такими параметрами:

- кардинальна відмінність його персонажів від зразкового соцреалістичного героя, який не переймається питаннями, що за нього вже вирішено;
- екзистенційна ситуація (герої – вільні від усього люди або такі, що здобувають свободу для отримання можливості самостійно наповнювати життя, знайти його сенс чи відкрити відсутність сенсу в усьому);
- акцент на політичних обставинах польського життя в міжвоєнний період: критика підходів Пілсудського як недієздатних, ворожих людям із тверезим мисленням; пошуки причин краху Польщі

(особистості, цінностей) в минулому, що тільки посилюються в сьогоденні;

- інтертекстуальність (включення образів та проблем із мистецьких творів минулого, відверта дискусія щодо ключових понять минулого, зокрема віри, церкви, родини);

- відсутність орієнтації на категорії моралі (екзистенційна свобода поширюється не лише на політичні, національні традиції поведінки, а й на універсалії);

- перевага динамічної оповіді з діалогами над описами (фільмографічність, монтажність оповіді);

- центральна проблема – відсутність (любви, стосунків, чітких соціальних ролей, дорослості, часу) – за Е. Барток [272];

- іронічність (висловлювання мають множинні значення, а отже, не підлягають єдиному тлумаченню, не дозволяють отримати єдину правильну позицію щодо окреслених в полі тексту проблем – не можуть буди пропагандою).

Динамізм оповіді, майстерність представлення персонажів не через розлогі описи, а через діалоги у персонифікованій текстовій формі дозволяли митцю відносно легко пристосовувати прозові тексти до формату кіносценаріїв та вплинули на стилістику художніх прийомів оповідання. Так, у романі «Подорож» оповідь складається з 2-х рівнозначних нарацій (від першої та третьої осіб), включено значну кількість сюжетних відступів у формі листів, фантазій героїв, фіктивних оповідей, що визначає наративну стратегію цього тексту. В такому ж плані роман «Диснейленд» структурується за допомогою візуалізації мрій героїв, постійного збігу площин реальності та фантазії.

Одночасне існування кількох вищеназваних мистецьких тенденцій у період творчої активності С. Дигата дозволяє не зарахувати його виключно до якоїсь однієї із цих гілок. Можемо, однак, констатувати, що

«принципи кодування», які застосовував автор, були добре зрозумілі читачам суголосно твердженню В. Шміда про те, що «автор не має успіху, якщо кодує текст неспівмірно з нормами, прийнятими в публіки» [251, с. 64]. Загалом творчість С. Дигата як автора можна охарактеризувати в контексті пошуків позаромантичних національних ідеалів, прямуванні до зреалізованості особистісної форми.

## **2.2. Заперечення класики через іронію**

Ключовими для «Прощання» є натяки на класичний роман Г. Сенкевича «Камо грядеши» та постановку «Дами з камеліями» А. Дюма. Обидва варіанти ферментують наративну специфіку цього тексту.

Передусім, романи С. Дигата та Г. Сенкевича пов'язує пародіювання, яке виступає, за В. Хархун, характерною прикметою «періоду літературної втоми», ознакою чергового витка літературної еволюції [234]. У романі С. Дигата вперше про текст Г. Сенкевича як кіноінтерпретацію згадує платна партнерка для ресторанних танців Лідка, для якої фільм стає зразком для наслідування:

«Хрещена – Геновефою. Але я завжди мріяла, щоб мене називали Лідією. Я колись бачила фільм «Камо грядеши». Знаєте, за романом Сенкевича. <...> Така красива, така благородна. Тут, в ресторані, мене називають Лідкою» [73, с. 36].

Авторська іронія в цьому конкретному прикладі проступає одразу в кількох аспектах: 1) невідповідність високих людських поривань героїні та її «професії»; 2) під сумнівом можливість героїні (а разом – її покоління) сприймати світоглядно значимі образи без посередників (побачила, а не прочитала; здійснила випадковий вибір, а не усвідомлений); 3) варіативність іронічних іменувань героїні: Геновефа (алюзія на католицьку святу, що уособлювала непорочність, жертвність)

– Лідія (бажане шляхетне звертання) – Лідка (буденне); 4) відсилення читача і до релігійного підґрунтя: запитання святого Петра Ісусові («Камо грядеши, Господи?») – «В Рим, щоб знову бути розіп'ятим» (Сенкевич).

Так само кожний окремий приклад продемонструє багатовекторність іронічних моделей нарації, спрямованих на оновлення стилістики літературного письма.

*2.2.1. Світоглядна позиція Г. Сенкевича в іронічній інтерпретації С. Дигата: руйнування канону.* Польська література на межі XIX–XX ст. зосередилася на культивуванні національного міфу про власну винятковість, непогрішність поглядів та запитів щодо себе та інших народів. Одне з найяскравіших підтверджень сили патріотичної неоромантичної хвилі – творчість Нобелівського лауреата Генрика Сенкевича (1846 – 1916) [200]. «Огнем та мечем», «Камо грядеши?» стали візитівкою автора та країни, максимально точно вловили міщанські культурні запити поляків.

Зазначимо, що твори письменника не втрачають популярності, що виразно демонструє кількість екранізацій за мотивами його творчості, зокрема остання за «Камо грядеши?» (2001) Е. Кавалеровича [298]. Дослідники розглядають творчість автора «Огнем і мечем» у багатьох контекстах (особливості художнього дискурсу окремих творів та міжкультурні аспекти взаємодії [243; 244], часопросторову організацію романів [133], інтертекстуальні елементи прози [126], особливості розгортання батальних сцен [102]). Найбільше уваги в наукових дискусіях присвячено питанню національної самосвідомості поляків, українців, росіян та впливу митців на її формування [211]. Бракує питань про функцію наративу в прочитанні авторських інтенцій.

Увага до прози Г. Сенкевича в контексті польської традиції – продуктивна позиція і при зіставленні з романом С. Дигата «Прощання». Як зазначає дослідник творчості польського класика А. Суслов, «будь-



який тип ідентичності – колективної чи індивідуальної – ґрунтується на дихотомії «Я – Інший». Це означає, що процес зародження «Я» (суб'єкта) неминуче пов'язується з відділенням від опозиційної пари «Іншого»: конструюючи протилежний собі образ, суб'єкт одночасно шукає власні кордони, маркери, «діакритики». Такий механізм релевантний і у випадку з формуванням національної свідомості» [211, с. 8]. Звідси зрозуміло, чому після зникнення Польщі Пілсудського та краху країни в Другій світовій війні Станіслав Дигат звертається саме до Генрика Сенкевича як головного опонента в світоглядно-естетичному плані: створити нову ідентичність, якої вимагала історична дійсність, можна лише при відштовхуванні від категорії «Іншого» в національному аспекті, що було сформовано класиком.

Замах на канон став основою творчого методу багатьох письменників міжвоєнного та поствоєнного періодів. Гіперболізація чеснот народу, країни викликала спротив в інтелектуальних колах Польщі початку ХХ ст. Яскравим прикладом може слугувати роман «Фердидурке» та «Щоденник» В. Гомбровича, де знаний на весь світ письменник, зрештою аргентинський емігрант, констатує неспроможність поляків до тверезої самооцінки, органічного розвитку. В. Гомбрович стверджує, що його критичні зауваги мають не денаціоналізуючу мету, вони, передусім, акцентують увагу на потребі зрілості особистості, якої неможливо досягти в міфологізованому суспільстві. Дискутуючи з літературними критиками, він заявляв крамольне: «Я зовсім не вболіваю над долею польського народу; мене болить лише власна незрілість, а народ цікавить мене тільки як один із чинників, що виробляють мою незрілість; тому я стаю з народом на прю, так само як стаю на прю із будь-яким іншим явищем, яке утруднює мою зрілість чи унеможлиблює її» [59, Т. 1, с. 23].

Проблема інфантильності особистості й неможливості «дозріти» у власному суспільстві привела С. Дигата до творчого експериментування з іронією – використанням її з метою позначення «об’ємності, місткості висловлювання, тобто його неоднозначності», а також у значенні “нігілістичного принципу руйнування цінностей” [199, с. 41]. Об’єктом дигатівської іронії стає образна система роману Г. Сенкевича (йдеться і про героїв, і про наратора), його кіноверсія та рецепція читачів-глядачів на автентичний текст та його кіноверсію.

Неоромантичний підхід Г. Сенкевича до структурування тексту впливає не лише на вибір колоритних образів, а й на позицію наратора: оскільки існує чітке уявлення про ідеал, то використовується тип нараторської оповіді від третьої особи. Крізь призму постаті оповідача в такий спосіб відбувається виголошення всіх заданих ідеологією істин в догматичному стилі; найчастіше відсутні особистісні оцінки сказаного, оскільки такий наратор – всезнаючий, не потребує додаткового емоційного контексту для передачі інформації. Якщо ж і простежується певне суб’єктивне ставлення до подій або висловлювань персонажів, то форма висловлення неодмінно категорична, виключає дискусію через «всевідання» автора.

Так, уже на перших сторінках роману «Камо грядеши» оповідач робить безкомпромісні висновки щодо юрби устами Петронія:

«Любов народу можна було вважати швидше поганою ознакою, а скептик Петроній був забобонним. Юрбою він гордував подвійно: як аристократ і як естет. Люди, від яких смерділо смаженими бобами, схованими за пазухою, завжди охриплі, спітнілі від гри в мору на кожному перехресті, недостойні були в його очах називатися людьми» [200, с. 17].

Категоричність оцінок в даному випадку є і типовою позицією наратора щодо будь-якого питання, і необхідною умовою створення ідеальних, виняткових образів Вініція, Петронія, Лідії, святих Петра і Павла.

Головна атака на канон в інтерпретації автора «Прощання» – зміна особи оповідача: наратор – це перша особа, а отже, він вільний у своєму знанні та незнанні, може розвивати їх в динаміці сюжету, дозволяти собі суперечливі твердження. Так, оповідач каже, що давно «на ножах» із суспільством, оскільки його «страшенно дратували шаблони й схеми, за якими люди спілкувалися одне з одним» [73, с. 25]. Полеміка із Г. Сенкевичем прочитується крізь авторський наратив: «Мене переслідувало бажання власноруч виправити все те, що здавалося помилковим, неправильним, фальшивим; завершилося все тим, що вже через банальну впертість я чинив наперекір всьому, що бачив довкола» [73, там само]. Тож йдеться не так про юрбу (це переважно об'єкт зневаги), як про суперника, якого намагаються переграти на власному полі: встановити нові правила взаємодії всередині маси.

Переорієнтація щодо особи наратора – свідчення ключового світоглядного перелому покоління С. Дигата: люди, які пережили катастрофу своєї країни в плані матеріальному, культурному, ідеологічному, опинилися перед вибором: нівелювання особистості суголосно вимог соцтабору або культивування індивідуалізму.

В такому екзистенційному контексті зрозуміло, що найбільшого удару зазнає метонімічний образ Лідії-Польщі. С. Дигат змінює ім'я героїні в своєму романі на принизливе «Лідка», яка обирає шлях проституції. Іронією, що межує із сарказмом, позначено і замисленість героїні (у Сенкевича – молитовна, медитативна, у Дигата – порожня): «вона перебувала в стані такої байдужості, що навіть полінувалася зігнати з власного носа муху» [73, с. 28 ].

Портрет Лідії у Г. Сенкевича суттєво відрізняється від осучасненої інтерпретації С. Дигата. У Сенкевича: «в ньому прокинувся художник і поціновувач краси, він відчув, що до статуї цієї дівчини підійшов би напис «Весна»» [200, с. 23]. Риси зовнішності та характеру героїні Дигата різко

контрастують з її прагненням бути подібною до образу Лідії із фільму. Потяг до ідеальної краси змусив її навіть відмовитися від власного імені – Геновефа, перейменувавши себе на Лідку (прозора пародія на героїню Г. Сенкевича).

Красномовною видається й асоціація оповідача:

«З першої ж хвилини мені здалось, ніби вона схожа на когось із моїх знайомих. Проте на кого саме, зрозумів лише під час танцю. Танцювала вона легко й вільно, красиво погойдуючи стегнами. Достоту як Фондалінський, боксер легкої ваги» [73, с. 39].

Іронічне порівняння жіночої краси з рухами боксера на ринзі у наративі оповідача вказує на можливі версії подальших стосунків: бій, а не обожнення; рівновага гендерних позицій, а не оманливе схиляння позбавленого власного імені героя-наратора (!) перед красою.

Мета оповідача у «Прощанні» – говорити іншим голосом, бути вільним від будь-яких рамок, тож через наратив прозирає протест проти звиклих традицій (відсторонюється від костелу, відверто ігнорує батька, не вживає типових етикетних формул, не робить кар'єри – наративний рівень суголосний таким інтенціям). Автор іронізує над страхом, який заповонив провінційне містечко (звуки, які лише подібні до пострілів, спричиняють паніку, а чутки про прихід червоних сприймаються як апокаліпсис та стають причиною проявлення психічних розладів).

Наратив протесту не відзначається застосуванням особливих риторичних фігур, етикетних формул, якими сповнений роман «Камо грядеши» та реальність наратора (діалоги за столом графині). Автор «Камо грядеши», дотримуючись принципів історичної достовірності, початок більшості діалогів розгортає так: «Вітаю тебе, Петроній! Хай дарують тобі удачу всі боги, особливо Асклепій та Кіпріда, адже під їхньою подвійною охороною тобі не загрожує ніяке зло» [200, с. 4].

Навпаки, навіть спроба застосувати етикетні формули у «Прощанні» викликає неприязливий сміх.

У цьому плані розмову Лідії та головного героя із кельнером в містечковому кафе можна вважати зразковим діалогом з огляду на наративний характер його темпу та іронічний парадокс:

- «- Що можна замовити?
- Замовити? Ніби нічого нема.
- Зовсім нічого?
- Ну, може, щось і знайдеться.
- Курча у вас є?
- Нема.
- А борщ?
- Нема.
- А морозиво?
- Нема.
- Та хоч якийсь обід у вас можна замовити?
- Нема нічого.
- Може, хоч ковбаса у вас є?
- Нема.
- То що ж у вас є?
- Напевно, є обід» [73, с. 46].

Цей абсурдний іронічний діалог демонструє потенціал наративу, здатність «сказати більше», акцентувати психологічні протиріччя між персонажами, показує, що наратив може брати на себе функції підтексту. Текст С. Дигата підтверджує це постійно: приміром, промовиста вівіска кафе ще не говорить про реальність чи гостинність графині (персонаж роману) – справжню радість. Іронія постає симулякром дійсності, «ляльковість» суспільних інституцій визирає з кожного образу роману. Щодо реплік героїв: одні й ті ж слова промовляють різні люди,

ілюструючи інтенційні протиріччя співрозмовників, відсутність їхньої здатності сприймати слова іншого.

Особливо викривальною, пов'язаною з образом Лідки, деконструктивною постає іронія, спрямована на релігію. Через образ-символ вілли «*Quo vadis?*», де двічі зупиняються герої, С. Дигат повертає читача до життя святого Петра, а водночас – до однойменного роману Г. Сенкевича та його екранізації. За апокрифічною версією, Петро намагався уникнути страти Нероном, тому тікав із Риму, але зустрів Христа, що ішов у Рим, щоб бути розп'ятим іще раз. Під сильним враженням від зустрічі Апостол повертається до Риму і приймає мученицьку смерть.

Доля героїв Дигата менш літературна, проте певною мірою теж драматична: місце, куди вони повертаються, сповнене ідеологічних мерців (портрети Ю. Пілсудського), має явні ознаки розпаду, руйнування. Тут на них не чекає жодної кари, крім розуміння того, що нема куди повертатись, час зупинився, можна хіба пересісти в інший вагон того самого потяга [73].

Подібний настрій контрастно посилює й класична парадигма – образ саду, в якому ховається вілла. Значення цього фрагмента прочитується через відоме зіставлення, що подається як «концептуальний конструктив християнського світогляду: протиставлення Саду Едемського – Саду Гетсиманському. Сад Едемський – понятійна й вербальна тотожність раю, чистоті, спокою, блаженству, гармонії з божественним світом, це місце, де створена за подобою Бога людина асоціюється з небесною сферою, невинністю й безгріховністю. Сад Гетсиманський – антитеза благодаті, місце зради Вчителя, муки, страждання» [248, с. 262].

Герої Г. Сенкевича, що обрали шлях християнства, досягають свого Едему: «В цю хвилину я бачу нашу тиху затоку, а в ній – Урса на човні,

він опускає в тихі води сіті. Моя дружина поряд, пряде червону шерсть» [200, с. 405]. Сад Дигата залишається схожим на дикий ліс, в якому вже й не знайти слідів людини. Відповідно, образ дружини далекий від Едемського, подається через наратив тілесності: «Лідка злегка нахилиє голову, дістає цигарки і, не дивлячись, подає мені. Стоячи на тумбі, вона ліктем опирається на моє плече» [73, с. 187]. Тчеться вже не нитка Аріадни, а лише тонка цівка диму розчиняється в повітрі. Можемо стверджувати, що С. Дигат використав тут іронію у форматі не глобального метанаративу, а локального, з виразними ознаками екзистенційного, внутрішньо руйнівного світогляду.

Майже дослівно за Ж. Бодрійяром можна характеризувати художній світ дигатівського роману: «Якби я повинен був охарактеризувати цей новий стан справ, я б назвав його «після оргії». Оргією тут є весь вибуховий рух модерності з його різноманітними видами лібералізації – політичний лібералізм, сексуальний лібералізм <...> Якщо хочете знати мою думку, сьогодні все лібералізовано. Гру закінчено, і ми спільно зупиняємося перед критичним запитанням «Що ти робиш після оргії?» [29, с. 134].

Г. Сенкевич у своєму пориві ідеалізації національного міфу про глибоку релігійність поляків веде героїв роману крізь страждання, завдані імператором Нероном, до храму, до молитви. Бог і віра залишаються для нього недоторканим ідеалом, джерелом смислів. Натомість історична ситуація С. Дигата та його сучасників утверджує інший принцип: Бог так далеко, що намагання докричатися до нього позбавлені сенсу. Звідси стає зрозумілим, чому тепер не виникає опозиції Садів: карати нема кому, а йти – нікуди.

У романі «Прощання» є «фантомна» (за Р. Бартом) сцена вінчання у майже повністю зруйнованому костелі, яка видається більше театральною виставою, ніж духовним дійством.

Другий важливий образ-символ у порівнюваних нами романах, який іронічно дискутується, тобто видає іронічну інтенцію автора по відношенню до класичного тексту, – образ тирана та переслідувань ним християн. Паралеллю до конкретного образу Нерона в автора «Прощання» стає парадигма «тиран» (вірогідний натяк на Гітлера), а аналогією до вбивств християн постає Друга світова війна.

У Г. Сенкевича імператор Нерон виступав самотнім втіленням жорсткого безумства, проте Дигат вже далекий від того, щоб шукати причину страждань багатьох в особі однієї людини. Якщо погодитися зі словами Р. Семківа про іронію, яка «передусім позначає об'ємність, місткість висловлювання, тобто його неоднозначність, вказує на право автора говорити суперечливо, малювати неузгоджену, нелогічну картину дійсності, а читача – по-різному інтерпретувати висловлене» [199], то справедливо буде до цього віднести і специфіку дигатівської іронії.

Приміром, він змальовує, як під час Варшавського повстання, масового голоду в столиці, представники старої генерації дворянства байдужі до ворогуючих сторін. В момент входу радянських військ у передмістя столиці Лідка «спокійно жує яблуко, дивиться на мене так, ніби на людину, яка посміла увійти до філармонії посеред симфонії та заважає іншим слухати» [73, с. 157]. Дієгетичний наратор, зміна наративного темпу (використання резюме) виступають маркерами іронічного ставлення до висловленого.

Християни Г. Сенкевича страждають через свої релігійні переконання, натомість художня дійсність С. Дигата пропонує таку множину ідеологій, яку підвести під спільний знаменник неможливо. Страждання в такому контексті виступає суцільним безглуздом, якого неможливо уникнути, яке неможливо прийняти. Цікаво, що обидва польські автори намагаються виявити першопричину ідеологічних критеріїв своїх нараторів: у Г. Сенкевича – це відкриття величі людини



крізь призму монотеїзму, відповідальності за обрану позицію, впевненість у її правильності завдяки присутності Бога; у С. Дигата – розпалювання міжнаціональної ненависті, відмова від самоаналізу, тотальна брехня. Ідеологічно задана рольова межа наратора блокує сюжетну варіативність в обох текстах.

Спілкуючись із Міреком (офіційним чоловіком Лідки), дигатівський оповідач доходить висновку, що його перебування у концентраційному таборі, все пережите під час війни – це лише офіційна причина бути тим, ким він є. Насправді ж, усе зламалося значно раніше, коли зникло справжнє, сам попит на щирість та чистоту. Яскравим аргументом цього служить горе-батько наратора, який намагається врятувати сина від розпусного життя, а сам залишає візитку Лідці з натяком, що не проти скористатися її послугами [73, с. 40 – 53].

Опозиція між смислово наповненим та абсурдним життям досягає свого апогею через алегоричний образ Хробака. Так, фордансерку Лідку цікавить, чи має така істота якусь мету: чи черв'як просто корчиться і рухається у всіх можливих напрямках, чи в цьому прихована незрима ціль. Оповідач запитує її з риторичною іронією, чи вона сама має якусь окреслену мету в житті. Проте Лідка не має жодного уявлення про те, куди рухається її життя. Можливо, саме це незнання призводить до того, що в якому б середовищі вона не опинялася, їй завжди хотітиметься вислизнути звідти, відчувати щось інше, залишаючись тією ж самою. Статус графині не позбавляє її задоволення кидатися посудом та брудними словами, зраджувати чоловікові, адже притаманні цьому класові людей непорушні правила моралі, поведінки в тексті С. Дигата порушують усі пані.

Відповідно до міркувань Ж.-П. Сартра про свободу, як вибір «від нас залежить – вибирати себе як «великого» і «благородного» чи «малого» і «смиренного» [195, с. 481], у Лідки прозирає власне розуміння

своєї свободи як управління Іншими, наприклад – своїм собакою на ім'я Хробак. Проте Лідка висловлює себе не через оповідь, вона не наратор, жодного разу в тексті читач не зустрічає її власних слів.

«Живі мерці» у Г. Сенкевича – ось іще один образ-символ, деконструйований С. Дигатом. Петроній, Веніцій, Лідія [200] живуть в ідеальному світі, який не здатні змінити жодні події. Вибір романтичних образів-символів Г. Сенкевича – смерть (суїцид Петронія) або втеча (ідилічне життя пари християн-неофітів), а не взаємодія з можливими викликами. На допомогу С. Дигату в справі руйнування ідеального світу живих мертвих несподівано приходить іронізований мотив – війна, якої ніхто не очікує.

Автор уводить образ Льолі. Це гротескна модель міщанки, яка, як і більшість людей з її кола, через надміру часте використання соціальних міфічних масок, за якими давно не стоїть зміст, не здатна вловити наростаючої агресії в суспільстві. Свідченням перетворення світу речей у світ симулякрів постають заяви героїні, що ніякої війни не буде, за кілька годин до її початку. Вербальна та метанаративна іронія С. Дигата дискредитує цінності старої Польщі, залюбленої у власні міфи. Проте на руїнах декодованих символів продовжують моделюватися нові системи, що виявилися достатньо продуктивними, аби повсякчас стимулювати інтелектуалів. Наскільки нерозв'язана проблема інфантилізму нації та особистості, а також джерел такого процесу дотепер, свідчить той факт, що «Прощання» С. Дигата з успіхом йде на сценах театрів у Варшаві (див. [286]).

Десакралізація канону, пов'язаного із Г. Сенкевичем, церквою, Польщею часів Пілсудського, зрештою реалізовується в С. Дигата у формі нової світоглядної стратегії: іронізування над всім, що має сталу форму, призводить до створення простору мовчання, де не окреслюються жодні рамки, а тому можливе все. Екзистенційні пошуки в подібному

просторі можливі лише у векторі Лідки: спроба керувати чужим життям (собака, хробак), яка дає ілюзію змістовності власного життя.

Дигатівська деконструкція світу «Камо грядеши» відбувається у площині символів та вербальних етикетних формул, не торкаючись сфери людських відчуттів. Іронія як художній засіб здатна використовуватися і в цьому напрямку, проте С. Дигат не зачіпає цієї площини із психологічних мотивів. За дослідженнями В. Франкла, який із власного досвіду знав, як позначається на людській психіці перебування в межовій ситуації концентраційного табору, можливість повноцінно переживати навіть прості емоції, приходить з часом та за умови свідомої настанови на вихід зі стану ступору [230]. Шляхами виходу може бути як втеча від людей, так і невмотивована жорстока поведінка щодо інших. Оскільки С. Дигат теж мав досвід перебування у таборі, припускаємо, що для травмованого досвіду його як читача-автора була непомітною чуттєва зона переживань персонажів у Г. Сенкевича.

Трагедія осмислювалася класиком лише на інтелектуальному рівні, як згодом і у В. Гомбровича, якого розглядаємо в наступних підрозділах. Наголосимо, однак, на сцені з прогулянкою на пляжі, що видає механізм байдужості, коли згаданий автор (складний наратив розповіді у його «Щоденнику») намагався врятувати жуків, перевернутих прибоєм на спину: «Нарешті я занепав духом, раптово, вправно відклав своє співчуття убік, підвівся, байдуже подумав «ну, вже досить», роззирнувся довкола, подумав «спекотно» й «треба повертатися», зібрався й пішов. А жук, той жук, на якому я зупинився, залишився, вимахуючи лапками (власне, мені було вже все це байдуже, так, начебто я втратив до цієї гри охоту, — але я знав, що ця байдужість нав'язана мені обставинами, і я ніс її в собі, як чужу річ» [59, Т. 1, с. 181]. Герої С. Дигата теж несуть в собі байдужість, виховану обставинами, і вона стає настільки загальною,

притаманною культурі та епосі рисою, що можемо назвати її ще одним маркером деконструкції канону.

Застосування іронії як засобу деконструкції канону є продуктивним способом формування нової парадигми цінностей, стимулом наративної поліфонії образів-символів окремого тексту, відповідних до національного міфологічного простору, підставою для формування нових культурних та світоглядних стратегій. Перепрочитання С. Дигатом культового для поляків тексту стало відштовхуванням від інфантилізованих образів, свідченням нової ціннісної, культурної, смислової, екзистенційної моделі буття.

*2.2.2. Пародіювання оповідного стилю «Камо грядеши» в іронічних інтенціях роману С. Дигата «Прощання».* Визначитися з вибором можливого шляху декодування іронії наратора та її спрямованості дає можливість властива авторському стилю система тропів. Передусім відмітимо алюзію. Прийом експлуатується, приміром, в епізоді з пошуком героями житла:

«— Що ж вам тут «дуже подобається»?

— Та гляньте: вона (вілла. — М. О.) називається «Камо грядеши»!

— Ах ось воно що, «Камо грядеши», а мене це не хвилює! Але якщо вам аж так хочеться, то заїдемо. Протівна розвалюха, сподіваюся, тут не буде жодного вільного ліжка» [73, с. 55].

Наратор висловлює відверту зневагу до назви вілли, а не до самої будівлі. Іронізування, намагання принизити через слова «розвалюха», «мене це не хвилює» постають прихованим наративом, наводять читача на роздуми, що йдеться про глибоко особисті переживання наратора.

Інша алюзія в романі на виставу «Дама з камеліями», яка колись вразила батька головного героя роману: «Побачивши батька, одразу зрозумів, що той має намір зіграти роль Армана, пафос якої вже давно не

давав йому спокою» [73, с. 65]. Іронічна інтенція розкриває, з одного боку, нещирість особи батька, а з іншого – узагальнює, що людина взагалі не може бути щирою, оскільки лише приміряє маску чергової ролі.

Повтор слова «кар'єра» та значення, яке в нього вкладають різні герої, дозволяє потрактувати його як засіб, який показує нездатність батька усвідомити, що характер сина не можна пояснити через звичні формули, та сумнів самого сина у тому, що до нього може бути прилаштована будь-яка поведінкова формула. Комічний ефект повторів й діалогів ховається між рядків: очевидною для читача стає сумнівність позицій обох героїв, абсурдність їхнього змагання. В цьому випадку спостерігається психологічний хіазм.

Розуміння цього давнього терміна (фігурує вже в перших дослідженнях з поетики та риторики від Арістотеля до Квінтіліана) лежить в психолого-композиційній площині. Базові на сучасному етапі дослідження проблеми праці Ю. Лотмана, О. Веселовського, Л. Астаф'євої, М. Плисецького, С. Єрмоленко, Т. Беценко, М. Сулими, які розкривають функціональну природу паралелізму здебільшого в поетичному тексті, проте з увагою до аспекту композиції.

Статистично найбільш часто вживані й досліджені різновиди паралелізмів у народних поетичних текстах (пісні, думи, рідше – казки). Підкреслимо, що йдеться про оприявнення відтінків смислу сказаного та певний порядок, структуру зображуваного, які зумовлюються підбором паралелізмів.

Тут варто зазначити, що ще О. Веселовський окреслив причину появи паралелізму через структуру суб'єктно-об'єктних відносин: «паралелізм ґрунтується на співвідношенні суб'єкта та об'єкта в категоріях руху, дії як ознаки життєдіяльності з наявною волею» [42, с. 101]. Тож застосування паралелізму як прийому завжди інтенційне, спрямовує розвиток образу, сюжету в свідомо заданому напрямку, а отже,

цікаве у відношенні до техніки наративів. З цього боку, важливо також те, що використання паралелізмів як моделюючого засобу в тексті зумовлене можливостями суб'єкта пізнавати конкретний об'єкт, тобто задається типологія пізнання.

Класифікація типів паралелізму, яку на базі теорій Р. Лоута розвиває Н. Кравченко, цілком прийнятна як для сфери поетичного або молитовного тексту, так і до прозового вираження художньої дійсності. Так, науковець виділяє чотири базових типи явища:

- 1) синонімічний паралелізм: за змістом описувані поняття максимально близькі, друге за порядком конкретизує зміст першого;
- 2) антитетичний: другий за порядком означник суголосний за темою до першого, проте заперечує її або надає негативного значення;
- 3) синтетичний, наростаючий: другий означник не підтверджує чи заперечує думку першого, а додає уточнюючі деталі;
- 4) хіазм: багаточленна структура, де перший блок засобів максимально конкретизує провідну ідею, а другий – конкретизує її ж, але через інші поетичні образи [104].

Широкий підхід до визначення типології паралелізму дозволяє його застосовувати і до плану композиції: так, виходячи із цього, порядок зображення подій у романах «Прощання» С. Дигата та «Камо грядеши» Г. Сенкевича майже тотожний за ключовими темами, проте хронологічно пізніша версія заперечує цінності неоромантика (приклад антитетичного композиційного паралелізму). В такому ключі засіб паралелізму цілком можна розглядати й в ролі індикатора іронічної настанови наративу, що уможливорює сам факт прочитання тексту.

Своєрідним композиційним хіазмом у прозі С. Дигата виступають дзеркально повторювані дії персонажів, що вживлені в текст в рамках єдиної інтенційної моделі, проте виражені за допомогою різних знаків, образів, засобів (листування, вставні оповіді тощо).

Антитетичний паралелізм, застосований при структуруванні всього фабульного полотна «Прощання», має кількарівневу інтенційну окресленість:

- надання негативного значення чи принаймні нівелювання християнства як можливої моделі життя в світі та його пізнання;
- проведення прямих аналогій між оргіями Нерона та традиційними зустрічами польського панства: дискредитація національної еліти;
- фактичне дублювання персоносфери, наявність прямих аналогій між образами для кодування-розкриття задуму роману: Нерон – війна, наратор – Вініцій, Лідка – Лідія, Петроній – Кашар, Марина, Яновський – Міхневич, Урс – Марек, де в кожній парі образів демонструється градація чи антитетичність настанов на осмислення світу;
- збереження порядку розгортання епізодів для посилення ефекту аналогії в рамках образної та фабульної систем.

О. Веселовський зазначав, що паралелізм може набувати формального вираження: в структурі зберігатимуться лише кількісні або лише тематичні показники спільності, а не обидві категорії одночасно [42, с. 117]. Об'єднуючи підхід О. Веселовського до розуміння паралелізму та постструктуралістське бачення постаті наратора в тексті (див. [219, 14, 251, 105, 106]), можемо стверджувати, що вибір постаті наратора для С. Дигата був поворотним моментом для розгортання всього тексту.

Прототипом оповідача обрано Вініція з роману Г. Сенкевича, персонажа другого порядку, єдиного, хто пережив у романі «Камо грядеши» еволюцію власних поглядів. Герой без окресленої позиції та напрямку руху – нетипове явище для неоромантизму, проте цілком прийнятне для екзистенційного розуміння буття в післявоєнний період. Вибір наратора – ключовий момент для формулювання іронічної інтенції:

повоєнний світ не може дати готових відповідей на все, вважаючи, що їх взагалі не існує.

Вініцій у Г. Сенкевича – коханий Лідії, що змінив язичницькі переконання на християнські, намагається жити за новими правилами, щастя нового стану виписує в листі до Петронія, свого дядька:

«В цю мить з портика я бачу нашу тиху бухту, в ній Урс на човні, опускає сіті в світлу воду. Моя дружина поряд, пряде червону вовну, а садах, в тіні дерев, співають наші раби. <...> Я щасливий! І це тому, що я люблю її безсмертну душу й ми любимо одне одного в Христі, а в такій любові нема ні розлук, ні зрад, ні змін, ні старості, ні смерті» [200, с. 405 – 406].

Г. Сенкевич змальовував Вініція на попередніх, дохристиянських сходах розвитку особистості гордим воїном, що отримував усе, чого бажав, при тому сфера бажань героя була виключно тілесною. Погано керована безвекторна емоційність та потік бажань трансформувалися; Вініцій стає достойним того, щоб оберігати Лідію вічно (як уже мовилося вище, у Г. Сенкевича Лідія – символ Польщі, чистоти й обраності нації).

Еволюція наратора в тексті С. Дигата рухається в напрямку від повного протесту проти всіх ідеалів, потреби якось діяти (творити окремий фікційний наратив) до пасивного спостерігача за відсутністю ідеалів, що й відтворює специфічний наратив:

«Все складається так, ніби я на щось чекаю. Давно вже нема нічого, окрім вичікування, застиглого в летаргії. Але цього разу мені видається, що очікую я на щось конкретне, щось, що за секунду визначиться. Відчуваю себе людиною, яка збирається вирушити в мандрівку; вже складено речі, таксі викликано, але залишилось ще трохи часу, який, напевно, належить вже не дому, а мандрівці, тож і не зрозуміло, як розпорядитися цим часом в традиціях дому» [73, с. 172].



Оповідь від першої особи в недієгетичному наративі – нетиповий момент для «Камо грядеши», оскільки до функцій всезнаючого наратора в третій особі не входить зацікавленість переживаннями глибоко особистого характеру дійових осіб. Включення у романний текст епістолярного фрагмента натякає, що йдеться про програмовий момент роману дигатівського попередника, який вважав, що сила Польщі така всеохопна, аж здатна підкорювати й перетворювати інших.

Оскільки в «Прощанні» оповідач – завжди перша особа, то його заяви мають ширшу програму, тобто разом з авторськими деклараціями включають інформативність, описовість топосів та інше. Проте й тут, в прикінцевих репліках роману, іронічні інтенції спрямовують на прочитання авторської позиції: оповідач не опікатиме Лідку, він погоджується просто приймати її такою, як вона є; екзистенційна відсутність очікувань від життя – ось програма наратора, вона бінарно опозиційна християнським сенсам.

Паралелізм образів Урса, силача, охоронця Лідії, та Марека, чоловіка Лідки, полягає в повторюваності смислових функцій – захист жінки (Польщі) від прямої фізичної загрози (гоніння християн Нероном; нападки польської знаті на невістку-проститутку, воєнні дії та їхні наслідки). Іронічність образу ХХ ст. розкривається в цьому протиставленні через вибір героїв: Урс захищає обраницю й перед страхом мученицької смерті, а Марек – втікає з товаришем-альфонсом, щоб вберегти виключно себе.

Смислоутворюючим образом, рушієм сюжету в Г. Сенкевича постає патрицій з опозиційними до Неронових поглядами, знавець всіх видів мистецтва, філософ, політик, Петроній. Критичний світогляд, відтворений у цьому персонажі Г. Сенкевичем, мусить усе піддавати аналізу та робити лише логічні висновки. Петроній критикує і сучасні йому нориви знаті, й підходи до управління державою, вправління в

плагіаті, які називаються мистецтвом. Наратив роздумів Петронія про суть християнства передається стилістикою сарказму:

«Це мене смішить – хоч навіть Павло з Тарса казав мені, що заради Христа потрібно відмовитися від вінків із троянд, бенкетів і насолод. Правда, в замін обіцялося інше щастя, та я йому заперечив, що для цього іншого я вже надто старий і що очі мої завжди будуть тішитися трояндами й запахи фіалок завжди будуть приємніші, ніж сморід «ближнього» із Субури» [200, с. 409].

Транзит такої постаті в її цілості у роман-заперечення, роман-іронію неможливий – в такому разі іронія над неоромантичними поняттями втрачає будь-який сенс. Креативним рішенням С. Дигата стало «роздроблення» смислоутворюючих позицій одного персонажа на характери кількох героїв, такий прийом дозволив втілити іронію в режимі градації (сміслові повтори в розмовах із парами «героїв-Петроніїв», втечі, суїцид).

Внутрішні діалоги Петронія, вибір остаточного вектора дій між полярними позиціями втілено як мотив двійництва, реалізованого в професорах Яновському та Міхневичеві: тілесне роздвоєння протогогеря іноді набуває суто формальних рис, оскільки в полі смислів персонажі С. Дигата – єдине ціле; дискусії між ними несуть елементи комічного, що може бути підставою для виділення типу іронічної інтенції по відношенню до наукового формалізму з одночасною дискредитацією християнських догматів. Прикладом комічного квазіфілософського діалогу слугує сцена прощання професорів із наратором:

«Тож, хлопче, тримайтеся й не поминайте нас лихим словом. Ми ще зустрінемося на цьому світі – але в іншу епоху, або на тому – в неподільному часі вічності; останнє, напевно, може й не відбутися, якщо вірити професору Міхневичу, невинному атеїсту, який стверджує, що того світу взагалі не існує.

– Але професоре, – вигукнув Міхневич, – саме це стверджую не я, а Ви!  
– Можливо. Але коли я переконав Вас, а моє самопочуття раптом різко погіршилося, то від страху я вирішив так, про всяк випадок, допустити на чітко обмежений термін можливість існування життя після смерті» [73, с. 174 – 175].

У Г. Сенкевича позиція Петронія щодо аналогічних питань видається близькою до Ніцшевої: «Бог являється людям в тій подобі, в якій вони його уявляють», адже в прощальному листі цей герой обіцяє, що його душа «зазирне до вашого дому у вигляді метелика, або, як вірять єгиптяни, яструба. В іншому образі прийти не можу» [200, с. 409]. У форматі іронічного наративу дискусії між дигатівськими професорами перетворюють їх то на християн, то на язичників, то на поборників культу науки. Вочевидь визначеність ролей – не прерогатива екзистенційно налаштованих оповідачів.

Гендерне роздвоєння образу Петронія на Кашара та Марину дозволило С. Дигатові відтворити і сюжетні повороти, і складність характеру та поглядів римського патриція, через людей, що пережили драму світової війни. Кашар обґрунтовує політичний аспект справи. Марина виголошує емоційну промову, в якій розкриває складову ідей про поняття людського достоїнства й честі (у цьому також можна прочитати натяк на «Промову про гідність людини» П. дела Мірандоли).

Зрештою, сцена суїциду Петронія під час бенкету [200] також виглядала, напевно, для автора, пов'язаного з кіно, надто яскравою, щоб її оминати: жінка, що гине через політику – неактуальний для закоріненого у міжвоєнних проблемах наратора образ, натомість смерть багатія-чоловіка – виправданий смисловий поворот [73].

Гендерне розділення має, гадаємо, в основі своїй і деякі відповідні стереотипи: Марина легко йде на контакт та «вибалакує» свою життєву позицію, натомість Кашар більше натякає на істинний світ, вживаючи

біблійні, політичні, спортивні алюзії. Занепад однієї культури та розквіт іншої, прощання зі старим – ось лейтмотив обох романів; таким самим лейтмотивом слугує й формула прощання:

«Я ж не червона графиня, мені б й на думку не спало видавати себе за таку. Вони думають, що я їх зневажаю й ненавиджу, що втекла з їхнього кола. Віслюки! Це вони втекли, точніше – заблукали. Віслюки! *Не можуть дограти свою партію по-людськи, з достоїнством*» (курсив мій. – О. М.) [73, с. 156].

Головним обвинуваченням, отже, стає те, що й у Петронія: страх людей перед вибором власної сутності, перемога страху над свободою, тобто перетворення оформленої людської есенції у безвольне Ніщо.

Розгортання в часі будь-якого пограниччя неодмінно проявляє присутність і роль бінарної опозиції «страх – свобода». Філософсько-понятійний апарат Г. Сенкевича допускає фізіологічно-персоналізоване втілення страху – постать Нерона, діяльність якого може нейтралізувати свободу інших особистостей (лише язичників!). Фізіологічна можливість відчувати страх, а отже, включати його до списку ціннісно-мотиваційних чинників конкретної особистості у С. Дигата – повністю редукована, страх не є категорією буття для покоління С. Дигата, яке пережило війну й Освенцим. Виключення цієї складової зі списку смислоутворюючих для об'єктивної особистості, за М. Бердяєвим, дискваліфікує з поля гри другу універсальну свободу людини – визнання Бога й наявності вищих цінностей морального аспекту, добра, до якого варто прагнути, сенсу буття в екзистенційній життєвій ситуації (див. [23; 24; 25]).

Сюжетотворчі функції образу Нерона переймає війна через специфіку хронопу роману. Можливість переживати її в категоріях страху-спасіння властива лише тим, хто безпосередньої участі в ній не брав (гості графині чи дому наратора на початку оповіді). Спасіння в цій ситуації – річ суто фізіологічна, адже зміна чуттєво-пізнавальних

категорій відбулася. Хто її не пережив, не усвідомив, той випав за межі хронопу, опинився у позачасових категоріях, якоюсь мірою став мертвим, або, в категоріях екзистенціалізму, самому собі об'єктом [195; 207; 230; 236; 23; 24; 25]. Зокорема, таку модель світовідчуття демонструє першоособовий оповідач «Прощання», уповільнюючи наративний темп через психонарацію:

«Війна – вже очевидний факт, війна почалась. Ця думка, насправді нічого не варта, зблиснула в моїй голові й зникла, ніби шматок паперу, який ганяє вітер вулицею. Думка, що не увінчувала ніяких серйозних роздумів і не пропонувала ніяких рішень. Я був схвилюваним і навіть знервованим. Притулився чолом до холодного скла вітрини. Я був самотнім через відчуття непричетності до людської маси» [73, с. 25].

Під таким кутом композиційні паралелізми, сюжетні внутрішні повтори стають проявниками дискусії двох типів: внутрішньоекзистенціалістської та націєтворчої. У першому випадку йдеться про окреслення позицій автора «Прощання» у сартрівському розумінні свободи й вибору, а не за принципами М. Бердяєва: людина народжується вільною і відповідальною за всі свої вчинки, категоризація добра і зла здійснюється кожною особистістю окремо, факт існування або неіснування вищого добра – Бога – нічого не додає і не забирає від життя людини. По суті, категорія Бога не заперечується, але відсутність оформленого морального імперативу дає, крім повної свободи, відчуття безглуздості буття. Передсмертна фраза Нерона «Який актор гине!», що в Г. Сенкевича виступає підтвердженням екстремальності вчинків історичної постаті, для персонажів ХХ ст. стала б підтвердженням власного життєвого вибору. Ставлячи свободу вище за все, атеїстичний екзистенціалізм не враховував людської потреби у балансуванні між свободою і несвободою: для чуттєвого життя необхідне визнання певних обмежень. Визнати існування Бога у теологічному екзистенціалізмі –

означає не лише отримати сенс життя, а й діяти вільно в рамках наявних зовнішніх моральних цінностей (див.: [23,24,25, 195]).

Чітка категоризація національних станів, правил поведінки всередині кожного з них, наявність своїх міфів – ось ментальна суть питання, як його бачили до війни. Перекладання націєтворчої, естетичної функції з групи людей на індивідуума, наділеного абсолютною свободою вибору, – апогей пародіювання роману Г. Сенкевича. С. Дигату вдалося не лише переосмислити національну міфологію, а й зробити певне «щеплення» проти міфологічно-релігійного світогляду загалом, що видається особливо актуальним в розрізі визрівання комунізму як, можливо, нової світової релігії. Зокрема, такий аспект нової політичної доктрини передчував М. Бердяєв: «Комунізм не як соціальна система, а як релігія, фанатично ворожий до будь-якої релігії і понад усе – до християнської. Він сам прагне бути релігією, що йде на зміну християнству, він претендує відповісти на релігійні запити людської душі, дати смисл життю» [24, с. 129].

Найкоротшим шляхом до утвердження релігії є «актуалізація легендарних подій величного характеру, що визнані неймовірно значимими» [259, с. 29], тож цілком можливо, що «мовчання в усьому, що було історично значиме для Польщі, побачене на власні очі» [272, с. 234], містить не лише психологічну складову уникання, а й небажання ставати частиною мистецької ідеології соцреалізму, що передається наративною специфікою авторської іронії.

В такому разі іронічний демарш проти канонічного автора та багаторівневе пародіювання його текстів може мати кілька прочитань: утвердження нового канону через заперечення попередників; дискримінація будь-якого ідеологічно маркованого світогляду як такого, що загрожує свободі людини; необхідність оприявлення нескінченної множини поглядів щодо однієї проблеми та їхньої рівнозначності;

актуалізація національних ідеологем як таких; спротив чужими симулякрам.

### **2.3. Двовекторність полеміки із соцреалізмом: основи іронії Т. Брези та авторської наративної моделі С. Дигата**

Аналізуючи різноманітні аспекти прояву соціалістичного реалізму, вслід за рядом дослідників, зокрема О. Сінченком, підтримуємо думку, що його «можна визначити як метастиль, полінаціональний за своєю суттю. Стилістична відмінність художніх творів, що функціонують у цій метасистемі чітко координується ідеологічними кліше, закладеними в теорію «нейтрального стилю», речником якої стає Максим Горький. В умовах полімовної структури радянського суспільства такий стиль повинен сприяти ліпшому просуванню єдиної ідеологічної програми. Уніфікація стилістичних принципів побудови літературного твору перетворюється на нормативну поетику з чіткими вимогами до його написання», проте водночас постає «проблема національних соцреалістичних різновидів, позаяк більшість праць у рамках «совєтології» присвячені вивченню російської культури й літератури, що не сприяє осмисленню соцреалізму у всіх його модифікаціях і компаративних відношеннях» [202, с. 54].

В цьому аспекті продуктивним методом аналізу видається прочитання оповідних моделей під кутом зору іронічного наративу, оскільки гумор важче піддається стандартизації, завжди відбиває вузько національні елементи картини світу, задіює парадигму оприявлення та прихованих смислів. Зіставлення в такому аспекті кількох постатей однієї національної літератури дає можливість продемонструвати особливості національних версій соцреалізму, виводячи їх за рамки розуміння традиційної «совєтології».

У контексті польської літератури окреслені питання в аспекті традиції та гумору порушував Я. Блонський [275]. К. Степнік та

М. Пехота узагальнили дослідження соцреалізму з точки зору традиційних фабул та їхнього функціонування в культурі [311], С. Буркот виокремив принципові відмінності цього напрямку в контексті мистецьких форм ХХ ст. [280].

Звертаючись до досвіду Тадуеша Брези (1905 – 1970), зауважимо, що його мистецько-психологічний портрет постає доволі суперечливим. Польський письменник, журналіст, дипломат, народився на території сучасної України (с. Секежинці під Острогом), проте в підлітковому віці переїхав до Польщі. До сфери його зацікавлень завжди входило образотворче мистецтво та література в широкому значенні (і художні тексти, і філософські трактати), хоча чіткої професійної зацікавленості Т. Бреза довгий час не міг для себе визначити. Суперечності світу, які неможливо подолати, привели його на 1,5 року в один із монастирів ордену францисканців. Однак молитва не стала джерелом спокою – можливо, тому, що хлопець поєднував її із постійним всепоглинаючим читанням. Врешті починає здобувати освіту на філософському факультеті у Варшаві, а закінчує в Лондоні. Ерудованість, знання мов та відносна безконфліктність із владною позицією дозволили йому обіймати високі посади впродовж всього життя: радник з питань культури в Римі, а згодом в Парижі, керівник столичного тетру, журналіст у провідних виданнях. За сумлінну працю здобув чотири найвищі державні нагороди [302].

Із С. Дигатом їх єднало спільне театральномистецьке коло Варшави, постановка «Замаху» (1946) та дружба, яку на два десятиліття охолодила політика, вибір життєвих позицій. Про це в одному з листів до С. Дигата зазначає сам Т. Бреза: «Якось собі обіцяли, що будемо разом творити мистецтво, а потім роз'їхалися і вже двадцять років минуло! А як з'їхалися у Варшаві, ти з Лодзя, я з Кракова, то нам вже перейшло. Але спогади – прекрасні» [284, с. 63]. «Перейшло», напевно, через лист С. Дигата від 5. 11. 1957 року до керівництва Партії та виголошених там



думок: письменник писав, що вступив до партії на емоційному піднесенні, яке викликали її гасла та діяльність, але теперішній стан справ, за якого неможлива свобода слова, змушують просити про вилучення його зі списку, адже свобода творчості – основа його життя [284, с. 172 – 173].

Цікаво, що саме завдяки Т. Брезі знаємо про технічні аспекти роботи С. Дигата над прозою, кіносценаріями, п'єсами, позаяк в їхньому листуванні між 1946 – 1948 роками чимало фактичних деталей [284].

Сумлінне виконання партійних настанов щодо творчості позначилося на стилістиці прози Т. Брезі. На цьому акцентує дослідник його творчості В. Хорєв, на думку якого, конфлікт між глибокою інтелектуальністю автора, духовними запитами та офіційними постановами вплинув на стилістику оповіді: сюжет розвивається схематично, портрети героїв мінімально психологізовані, відчитати позицію автора (оповідача) важко, оскільки майже немає емоційних текстових маркерів [235]. Попри майже цілковиту відсутність лексичних означників іронічної інтенції (маркер позиції наратора), Т. Брезі властива польська іронічність як така. Формами її виявлення стають позиції героїв-антагоністів, висловлені в нечисленних діалогах, вибір провідної теми оповіді, назва тексту, описи побутових ситуацій.

Серед категорій, до яких Т. Бреза застосовує іронію, можемо виділити історію, освіту (його герої жартують із невміння читати, незнання творчості окремих художників у всій повноті та ін.), релігію, чиновницьке життя, побутовий нігілізм, антигуманізм, що подекуди стає інтермедіальним компонентом його текстів.

Розглянемо, наприклад, роман автора «Бенкет Валтасара» (1952), де іронічну інтенцію закладено вже у назві: у художника Паоло Веронезе в циклі картин-бенкетів була картина «Бенкет в домі Левія», а не сюжет про Валтасара. Варто зазначити, що до творчості видатного венеційця

Т. Брежа звертався кілька разів, зокрема при підборі назви для іншого роману («Бронзові ворота»). Паоло Веронезе відзначився своїм нетиповим підходом до трактування загальновідомих християнських образів, включаючи їх до побутового життя, позбавляючи певної нашарованої міфологічності. Проте останній його бенкет, який планувалося назвати «Тайною вечерею», привернув увагу інквізиції: картину назвали «Бенкет у Левія», а Веронезе ніколи більше не звертався до жанру бенкетів. Кількаметрові полотна були популярними серед знаті й через включення типових реалій Венеції, й через філософський підтекст зображеного. Звернення автора «Бенкету Валтасара» до творчості П. Веронезе, ймовірно, можна відчитати в кількох версіях:

- відсилання до переосмислення релігійних концепцій крізь призму ренесансу;
- алюзія на польську літературну традицію зображення бенкетів в літературі як таких місць, де відбуваються знакові розмови щодо перспектив держави, розкриваються у всій повноті психологічні, ідеологічні портрети героїв;
- акцентуація уваги на неосвіченості нової польської верхівки у міжвоєнний період (картину-підробку Веронезе купує власник хімічного заводу для маніфестації свого високого статусу);
- алюзія на переносне значення вислову «бенкет Валтасара» – безтурботне життя людей влади перед великим лихом;
- постать Валтасара та його біблійний бенкет – місце зустрічі людини із прямою волею Бога (рука та напис на стіні); можливо, авторові йшлося про неможливість опиратися долі, навіть якщо вона однозначно трагічна, адже на це є вища воля.

Багатоаспектність можливих рецепцій іронічної назви роману не здобуває при розгортанні сюжету окресленої інтенції, хоча й тяжіє до

зниженого трактування в дусі виступів проти польської політики міжвоєнного періоду.

Підходячи до прочитання іронії в текстах Т. Брези під кутом класифікації іронії за О. Ломоносовим, як-от сарказм, харієнтизм, м'яка іронія (наводиться за: [89]), знаходимо у «Бенкеті» й виразні риси фізіологічно маркованого сарказму (спрямування гумору на тіло – визначна стильова ознака прози Т. Брези):

«Знаєш, що сказала про нього пані Рокоцінська? Що друге око, яке йому в гестапо не вибили, повинні були би вибити теперішні керівники. Тоді в нього буде об'єктивний погляд на речі» [35, с . 33].

Чорний гумор цієї репліки презентує типовий спосіб оприявлення іронії у широкому контексті його творчості (агресія відносно комуністів, яких більшість поляків вважала окупантами), а часті повтори подібних реплік стають симптомами настроїв суспільства, зміни світоглядних орієнтирів. Іронія спрямована не тільки на живих, так само вона фігурує і у площині «живі–мертві»: «Останки? Та вони переселилися! – Й адреси не лишили!» [35, с. 45].

Нігілізм, спрямований на сакральні цінності менталітету, ніби й виправданий історично: «Він кусав губи, хоч і розумів: подібні запитання з його боку – теж ідіотизм. Що сталося з могилами та їхнім вмістом після такого вибуху, зрозуміло» [35, с. 45]. Всеосяжність брезівського нігілізму сигналізує про входження до атеїстичного компоненту соцреалістичного канону з його чітким оприявленням «свого / чужого».

Зважаючи на точку зору В. Хархун відносно того, що «польський соцреалізм на сьогодні розглядається згідно з хронологією сталінської окупації 1949 – 1953 років, тобто як явище чуже художній іманентності й нав'язане ззовні радянською системою» [234, с. 58], мусимо зауважити, що не для всіх митців подібний підхід був неприйнятним. Це стосується й Т. Брези. В цьому аспекті варто підкреслити й особливості тілесно

спрямованої іронії в С. Дигата: вона не торкається смерті (трупів), а лише гидких, невідповідних аспектів поведінки живих людей (так можемо ідентифікувати іронічну авторську інтенційність), у цього письменника простежується, радше, гендерний дисбаланс: жінки частіше презентують поведінку, достойну іронії:

«Зіта накинулася на їжу. Напевно, вона була дуже голодною. Генрик не встиг з'їсти й кількох ложок, як вона спустошила велику миску макаронів із сиром, реберцями й помідорами. Залпом випила склянку вина. Генрик випив своє вино й знову налив їм обом. Зіта випила й цю склянку, відсунула порожню тарілку з-під макаронів й потягнула до себе рибу» [73, с. 385].

Цікаво, що об'єднуючим підходом для обох авторів у наведених прикладах є включення в наративну структуру постаті спостерігача за фізіологічними реакціями персонажів, тобто з'являється автор як наратор.

Звернення до біблійних образів, питань релігії майже монаха у минулому потребує особливої уваги, адже знаки справжньої інтенції наратора глибоко приховані. Так, роман-есеї Т. Брези «Бронзові ворота» (1960) ніби позбавлений будь-якої іронічності, проте вона латентно присутня у виборі провідної теми: службовець-комуніст відпочиває в італійському курортному містечку та спілкується (до завершення оповіді) виключно з монахами-чиновниками з Ватикану, представниками різних орденів. Комізм ситуації, зокрема, в тому, що подібні бесіди видаються міжвидовими: світоглядна прірва між співрозмовниками космічна, все, що їм залишається, – спробувати розпізнати позиції одне одного.

Всупереч очікуванням читача взаємне пізнання відбувається з позицій суто політичних, які постають симулякрами релігійно-філософського фундаменту романів Т. Брези. Тут оповідь деперсоналізована, попри присутність позиції всезнаючого наратора як чинника оповідної стратегії. В цьому значенні прикладом постають

іронічні міркування про чудесне одужання папи Пія XI, явлення йому Христа, які переходять з чудесного аспекту в прагматичний:

«Так-так, всюди визнають, що презентація чуда була невдалою. Публікація у третьосортній газеті <...> Про форму варто було подумати» [34, с. 94].

Розглядаючи подібні способи оформлення тексту, варто звернутися до класифікації іронії на основі диференційованих чинників. Наприклад, класифікація Л. Болдіної передбачає такі різновиди функцій прийому іронії:

- 1) іронічна інтенція стосується чітко окресленого в негативних тонах предмета (викривальне висміювання);
- 2) об'єкт, на який скерована іронія, містить одночасно і позитивні, і негативні риси, проте в ціннісній парадигмі оповідача займає важливе місце;
- 3) іронія як пізнавальний чинник (спроба окреслити всю множину ролей) [30, с. 16 – 17].

Відповідно такої класифікації, Т. Брезі однозначно вдається реалізовувати другий і третій аспекти: забезпечувати об'єктивну (за соцреалістичними підходами) оцінку ситуації та пізнавати бінарно опозиційні предмети. Ця манера письма переходить у розряд стилетворчої та жанромодифікуючої: роман в есе «Бронзові ворота» стає, на думку Є. Панькова, сильною презентацією «польської школи есе» загалом. Як стверджує білоруський дослідник, особливими рисами такого неформального об'єднання є «філософська спрямованість, що вимагає цілковитого підкорення провідній ідеї з боку вибору героя, художніх засобів. Як правило, такий герой – постать умовна, адже в його ролі виступає автор зі своїми розмірковуваннями щодо долі людства, важливих подій та способів переосмислення їх у філософсько-ідеологічному ключі

(чергування оповідачів від першої та третьої осіб – прийом фокусування істинної інтенційності. – М. О.)» [167, с. 7].

В ході есеїстично-іронічного пізнання світу католицької верхівки першоособовий наратор спрямовує рецепієнта до парадоксальної думки: «Понад усе їм був близький жаль Пія XI, що стосувався найбільшої трагедії церкви в XIX столітті – втрати робочого класу; робочий клас недовго знаходився на розпутті, доволі швидко звернувся до антитези церкви – комунізму» [34, с. 34 – 35].

Кожне есе із брезівського роману неминуче наводить на думку про радикальне оновлення церкви, яка не може залишатися муміфікованою в тисячолітніх традиціях та не реагувати на потреби часу. Хоча в кожному діалозі з представниками духовенства наратор залишається бездоганим комуністом, проте тонким лейтмотивом проходить емоція жалю за вірою. Цікаво, що йдеться не про онтологічний аспект церкви, а, радше, психологічний – так жаліють того, хто надто малий, щоб бути достойним суперником:

«Його явно збентежила новина, що я з посольства Польської Народної Республіки, а не з посольства при Ватикані так званого лондонського емігрантського уряду. <...> З точки зору церковного права він міг вільно зі мною розмовляти, оскільки саме його монастир мав би, ґрунтуючись на відповідному бреве, проводити спілкування з месіонерською метою з різними єретиками, богохульниками. Він провадив святе життя в своєму монастирі Льї Анджелі, воюючи із групою протестантів, загубленою в морі правовірних. Я ж приніс йому зовсім інші клопоти – зі мною він не відчував себе представником монополії» [34, с. 28].

Іронія Т. Брезі перетворюється на руйнівний інструмент, який ставить політичні ідеї на один щабель із категоріями віри. В такий спосіб письменник максимально наближує свій текст до пропагандистського,

такого, що сприяє утвердженню культів у політичному, світоглядному вимірі. Адже в комуністичному світогляді релігійний компонент відчитується навіть на рівні наративних структур.

У прозі С. Дигата, як правило, також наявні елементи критичного аналізу, спрямовані на віру, проте їх смисловий характер інший. Наприклад, у контексті придушення мітингу комуністів у випаді другорядного персонажа, що веде бесіду з друзями в автомобілі, як аргумент постає Французька революція:

«Французьку революцію здійснив християнський народ, повсталий проти своїх християнських хазяїв, тому що добрі господарі, які дотримувалися всіх християнських канонів, експлуатували й принижували християн-робітників. Французька революція була першим серйозним симптомом практичної недосконалості християнської ідеї, який і досі ніхто не проаналізував» [73, с. 96].

Читач звертає увагу на взяту переконливим аргументом знану сентенцію Ф. Достоевського, очевидно, суголосну авторській:

«Ви читали поему «Великий інквізитор» із «Братів Карамазових»? Христос зробив свою справу, Христос може піти. Він більше не має права втручатися в справи цього світу, економічні проблеми якого він, зрештою, й не розумів ніколи. Бідний Христос висить на хресті в храмах, на польових дорогах, навіть в забігайлівках, висить і страждає, вдруге розіп'ятий і самими християнами визнаний юридично недієздатним» [там само].

Роман, що народився у безпосередньо повоєнний рік, ще з обережністю приховує в собі емоційне несприйняття декларованих у суспільстві нових принципів та чинної реальності, ще конотує з поглядами Т. Брезі. Проте проза С. Дигата позбавлена елементів

свідомого конструювання партійно-агітаційного наративу, оскільки категорії Свій / Чужий не лежать для нього в площині політики.

Яскравим прикладом є сцени знайомств першоособового наратора із другорядними оповідачами в кожному з романів. Зокрема, в «Мандрівці» діалог у такій ситуації розгортається іронічно, проте з відкритою множиною смислів (наступ на анахронічність романтичних ідеалів, притаманних польській культурі):

«— Я був би вельми вам вдячний, якби ви надали хоч найменший доказ того, що не ображаєтесь на мене. Якби ви погодилися випити зі мною в буфеті коньяку, то це було б для мене абсолютно достатнім доказом.

— З радістю приймаю вашу пропозицію, — сказав Генрик, — але з однією умовою: це буде не лише доказом того, що я не образився, й мови про таке не може бути, а й підтвердженням тієї великої симпатії, яку ви й ваша поведінка викликали в мене з першої ж хвилини знайомства.

Генрик якось легко перейшов на стиль, притаманний незнайомцю, подумавши про себе, що востаннє люди так говорили хіба ще в першій половині вісімнадцятого століття» [73, с. 394 – 395].

Інтерференція поглядів (стилю мовлення) оповідачів різного кшталту дозволяє змоделювати провідний іронічний принцип прози С. Дигата та окреслити виразні відмінності із Т. Брезю: стирання границь між особистостями в мовленні, поглинання-прийняття нівелює можливість сформованих поглядів з будь-якого питання. Інтерференція трансформує діалог на монолог.

Розглядаючи прозу польського письменника-комуніста Т. Брези під кутом різних класифікацій іронії, варто звернути увагу й на типологію мовленнєвих актів. Відповідно до типів моленнєвих актів О. Калита виокремлює «іронічні асертиви (удаване ствердження), іронічні комісиви (удаване зобов'язання), іронічні директиви (удавані спонування), іронічні квеситиви (питання), іронічні експресиви (вираження почуттів) та



іронічні декларативи» [89, с. 71]. Формальні підходи продуктивні, коли йдеться про схематичну оповідь: контекстуальний аспект іронічного виступає на другий план, оскільки форми вираження іронічної інтенції ґрунтуються на широких фонових знаннях реципієнта. Таку думку підтримує й дослідник творчості письменника В. Мацяг [302], який вбачає у «схематичному письмі», обмежених формах вираження власної чуттєвої думки «балансування на лівій соцреалізму», прагнення «жанрового збагачення, утвердження особистого стилю» Т. Брези. Тож зрозуміло, що з погляду теорії мовленнєвих актів статистична перевага на боці іронічних декларативів, які можуть стосуватися будь-чого:

«Не п'ю, в бридж не граю, за жінками не тягаюся, тож з часом кину службу, бо інакше на все життя залишусь на ній ніким!» [37, с. 54].

Принагідно зазначимо, що Т. Бреза, який ідентифікував свої твори як романи-есеї, вважав цей жанр таким, що завжди потребує активного читача, тобто ця форма розкриває глибинний зміст тексту лише при співтворенні автора з читачем.

Подібно до цього висловлення певної позиції у формі іронічного декларативу відповідає загальній настанові на творення текстів-програм, пропагандистських плакатів, проте іронічна складова вносить свої корективи. Щоправда, двозначність висловлювань пролягає на межі особистого сприйняття часу, простору, обставин, і лише розглядаючи ширшу перспективу корпусу текстів, можна завважити риси інтенційності.

Симптоматичний у цьому плані брезівський роман «Мури Єрихона» (1946), де алюзія на біблійну історію в назві переводить весь сюжетний перебіг до рівня притчевої історії, неодмінної історичної закономірності. Іронія «Мурів Єрихону» двовекторна: конфлікт між багатими та бідними, що не може припинитися за будь-яких політичних обставин; туга за неіснуючою країною, яка сама себе знищила

міфотворчістю. Власне, Єрихоном постає вся Польща, що прирєкла себе на вересневу трагедію 1939 року через залежність від хибних національних міфів. Чи хибних? Такого питання Бреза не міг би допустити в оповіді, проте подає образ простого села і селян, для яких ще королівські приписи – основа врегулювання місцевого життя.

Іронічні декларативи, що стосуються робітників, передбачають некритичну точку зору, суголосну соцреалістичній:

«...панський звичай! Коли на залізницю панство збереться, то спочатку шубу вдягне, потім бурку, а на неї ще й доху, точно так само і до могили – труну в труну. А ти, братику, – з насмішкою поспівчував, – ляжеш в земельку в одному!» [37, с. 52].

І поряд викривальна іронія щодо ксьондза: «Поганенька жертва ксьондзу, вертайся, копієчко, до кишені!» [37, с. 53].

Діалоги в тексті з позицій класової боротьби ведуться щодо перепоховання Станіслава Августа Понятовського – останнього формального короля Польщі, який свого часу не заслужив великої любові від співвітчизників, проте з плином часу сам факт його існування нарешті на території рідної країни ставить гостро питання про національні ідеали. Озвучує подібну думку не наратор, а герой третього порядку, церковний староста Сак:

«Той, що спочив в цьому гробі, відділив його (серце. – М. О.) від своїх останків; тілу належало почитати в склепі, а серце він залишив близьким, лиш ніхто по нього не прийшов» [37, с. 53].

Проблема національної ідентифікації виникає як провідна не лише в «Мурях Єрихону», а й загалом у всій прозовій творчості Т. Брези. Чосопросторовим аспектом питання для нього залишався міжвоєнний період та роки відбудови Польщі. Інший хронотоп в оповідях відсутній. Виключення з дієгезису подій семи воєнних років, лише незначне

алюзивне повернення – теж сигнал для реципієнта щодо визначення інтенційних можливостей іронії Т. Брези та С. Дигата, оскільки й у автора «Прощання» є аналогічні випадіння з дієгезису. Йдеться головню про роман «Прощання» та хронологічну заміну подій війни на іронічні карнавальні описи відпочинку першоособового наратора або зміну наративного темпу до резюме:

«У момент, коли нападки Гітлера на Чехословаччину досягли свого апогею, ми з Додо, без Кашара, проводили час у горах поблизу Барселонетта. Коли ми поверталися до Парижа, в Мюнхені вже все завершилось. Кашар, зустрічаючи нас, був серйозніший, ніж зазвичай. Хоча цей чоловік завжди видався мені серйозним, навіть коли говорив нечувані дурниці.

– Мої дорогі діти, – почав він, – за час вашої відсутності ми уклали чудову угоду. Нам вдалося спекатися нашої старої шкапи, яку деякі впертюхи все ще називають Францією. Ми всунули її цим бідним наївним німцям, що гарячково скуповують будь-який антикваріат» [73, с. 93].

У наведеному тексті проставляється знак рівності між естетичною «шляхетністю» реальних канібалів (тут – «наївні німці») та грубим матеріалізмом комуністичної влади:

«Правда, комуністи просили віддати її (антикварну річ. – М. О.), запевняючи, що знають, як її переробити на трактор. Але вже ніхто не вірить, що цю розвалюху можна перетворити на щось вартісне, а тим паче трактор. <...> Завдяки цій чудовій угоді у нас ще залишилось трохи часу на продовження прощального бенкету. Однаково всі ми – пропащі, нас не врятують навіть капелюшки-фонтани, над поліпшенням конструкції яких я намагався працювати поки вас не було» [73, с. 94].

Цікаво, що С. Дигат, попри своєрідну прихильність до окремих комуністичних ідей, не позбавляє своїх героїв права на іронічні ремарки щодо «переробки на трактор», чого не простежуємо у Т. Брези.

Як бачимо, становлення будь-якого мистецького, світоглядного принципу немислиме без використання іронії: бінарні та полікомпонентні опозиції розкривають внутрішню сутність нового крізь призму відомих понять, чим і утверджують їх. Свідомий підхід колишнього монастирського послушника Т. Брези щодо переходу на позиції комунізму призвів до спрямування його іронії на релігійні інституції – суспільну біду, як це називала партія (бідність, безробіття, неосвіченість, буржуазія). Об'єктивація персонажів Т. Брези із цих причин завжди біполярна: є лише правильне комуністичне світосприйняття та ворожий світ.

Нівелююча заангажованість позбавила стилістику письма Т. Брези особистісних моментів, об'єднала його великою мірою з безособовими, непсихологізованими оповідачами без індивідуальної презентації, але з виразними рисами соцреалізму, зробила типовим представником літератури соцреалізму. Двадцятилітнє мовчання між іронічно налаштованими Т. Брезою і С. Дигатом, які на одному подиху колись творили разом, – найкраще свідчення розходження іронічної інтенційності та її різноманітної природи у митців, залежно від їхньої позиції щодо реальної дійсності.

Принагідно зазначимо, що проза Т. Брези завжди була розрахована на читача-інтелектуала, який здатен розшифрувати вузькі іронічні контексти, заховані найчастіше у власних назвах (біблійні та мистецькі алюзії). Інтелектуалізм, властивий його стилю, перетворює культурний код іронії на багатозначний. Тож серед можливих прочитань прихованих значень можуть перебувати й ті, які виходять за межі політично вмотивованих, хоча текстуальний контекст задає саме політичний напрям рецепції.

## 2.4. Іронічний дискурс у контексті наративного стилю

### В. Гомбровича

Творчості В. Гомбровича за останні два десятиліття присвячено ряд монографій переважно літературознавчого спрямування (Е. Томпсон, Я. Блонський, М. Гловінський, Я. Марганський, Є. Яжембський [296; 313; 304; 290]), декілька розвідок щодо мовно-стильових особливостей (А. Моклиця, В. Болецький [144; 277]), дослідження філософської парадигми автора (Л. Мальцев [130; 132]). Нижче йдеться про мотивацію його іронічної домінанти в моделюванні оповідування.

#### 2.4.1. Екзистенційна іронія у «Щоденнику» Вітольда Гомбровича.

Усталений поділ польської літератури на три гілки (еміграційна, комуністична, умовно не-комуністична) не спрацьовує у випадку з постаттю Вітольда Гомбровича (1904 – 1969), літератора відповідної пори. Цього письменника-філософа лише умовно можна зарахувати до еміграційного крила, керуючись суто формальними ознаками: перебування поза межами країни в аргентинському вигнанні, спілкування з інтелектуалами з кола «Культури» Єжи Гедройця. Проте навіть побіжний аналіз корпусу текстів автора розширює питання класифікації письменництва: річ у тім, що, попри різноманітні жанрові, тематичні випадки реалізації художнього слова, в кожному разі йдеться про однаково чітко сформульовану авторську позицію щодо сприйняття дійсності – екзистенціалізм.

Критики Я. Івашкевич [291] та С. Яковенко [264] вважають, що існує окремий тип «польського екзистенціалізму», де В. Гомбрович – один із його представників, певною мірою вже канонічна постать польської культури. Канон у значенні сумарному не має бути однорідним, навпаки, «характерні стадії «звуження» і «розмикання», що стимулюють його «догматизацію» чи «лібералізацію». Саме такі «коливання» зумовлювали стабільність і життєздатність канону, його системотвірний

потенціал» [234, с. 47]. Безперечно, постать В. Гомбровича на сьогодні є однією із невід'ємних складових канону польської літератури, особливо якщо зважати на презентативну специфіку його текстів – аналіз національних ментальних установок, експерименти з формою та змістом, на чому переконливо наголошували у своїх працях і Е. Томпсон [313], Я. Марганський [304], Т. Кемпінський [299], Д. Яшевська [297], Я. Яжембський [296].

Сучасний погляд на поставлену проблему (див. [130, 132]), аналіз, проведений крізь призму Гомбровичевого «Щоденника» [59] та «Фердидурке» [58], доводить, що оригінальній творчості польського письменника у вигнанні притаманні такі індивідуальні риси, як наявність чіткої філософсько-художньої платформи, новаторське конструювання «своєї форми», однією з ознак якої виступає саме іронія.

Ще до 1939 р. та краху Польщі на адресу В. Гомбровича, епатажного студента юридичного, філософського та економічного факультетів, звучало чимало негативних відгуків, які зачіпали сферу життя митця – приватного (ексцентрична поведінка) та літературного (критика усталених «польських» способів самопрезентації через слово й культуру). Вимушений від'їзд до Аргентини за години до німецької окупації одночасно перетворився й на світоглядне вигнання. Цькування на відстані з боку критиків та літературознавців лише посилювалося відповідно до кількості нових текстів В. Гомбровича та провокативних фактів біографії. Своєрідним діалогом із-за океану стали 3 томи так званого «Щоденника» (1953 – 1969), який регулярно друкувався на сторінках паризького часопису «Культура». Можемо стверджувати, що й підвалини світогляду митця тут розкриті найповніше.

Задекларовані й продискутовані у «Щоденнику» оригінальні авторські ідеї мають своє художнє втілення в усіх романах письменника, що дозволяє чітко диференціювати іронічність наративу в його текстах.

На заваді відчитуванню текстів будь-яким читачем може стати й мова автора, збагачена авторськими неологізмами та специфічною фразеологією. Варто погодитися зі слушним зауваженням Ч. Мілоша стосовно того, що «краще залишитися на боці тих, які ніколи не приховували, що не розуміють Гомбровича, ніж поряд із тими, що вважають, ніби розуміють його всього» [305].

Польські та українські дослідники і перекладачі текстів В. Гомбровича (див. [290; 299; 296; 297; 58]) суголосно виділяють кілька провідних проблем, які розгортаються з різною інтенсивністю іронії у всіх текстах автора, а саме: цінність людини, індивіда, митця та протистояння такої особистості державі, ідеології, «халтурникам»; перманентний конфлікт між освіченістю, аристократизмом думки та межевою неспроможністю до комунікації, а як наслідок – неспроможність народу до дозрівання, надавання самим собі неповторної, індивідуальної форми; авторське визначення екзистенції.

Точкою відліку для розуміння структури світу за В. Гомбровичем виступає Бог. Він підкреслює: «Абстрактний Бог для мене – це давньогрецька література. Надуманий Бог Арістотеля, св. Фоми, Декарта чи Канта для нас уже нестравний – для нас, тобто внуків К'єркегора» [59, Т1, с. 308]. Ведення світоглядного родоводу від С. К'єркегора розгортається в дискусію із Ж.-П. Сартром разом з тими, хто, нібито, прочитав його праці повністю. Так, В. Гомбрович зауважує, що саме виступає найбільшою проблемою екзистенціалістів:

«Існування інших людей – це найнаочніша, найвловиміша реальність – але для Сартра, який є екзистенціалістом і водночас марксистом, моралістом, питання визнати чи не визнати цю реальність майже прирівнювалося до питання про життя і смерть. Однак, після ґрунтовного аналізу цієї проблеми у Декарта, Канта, Гегеля, Гусерля він змушений визнати, що точне, філософське знання не може визнати

існування іншої людини. Але чому? Адже я, як вже йшлося про це, в кінцевому підсумку являю собою чисту свідомість, є об'єктом. Якби я припустив, що інша людина є також свідомістю, то таким чином у цю ж хвилину перетворився б на об'єкт чужої свідомості, тобто в річ. Точне знання не допускає існування двох суб'єктів одночасно, один із них виключає іншого» [59, Т3, с 319].

В нашому ракурсі показові міркування В. Гомбровича, які підводять принаймні до двох висновків: по-перше, якщо оцінювати світ крізь призму екзистенціалізму, то в ньому має право на існування лише «зріла» особистість, інфантилізація одразу перетворює людину на «об'єкт чужої свідомості», позбавляє «права голосу»; по-друге, точне знання хоч і не допускає «існування двох суб'єктів одночасно», проте не краде права на посередника, на простір «між», через який відбувається взаємодія (взаємне формування) у форматі суб'єкт-об'єктно-суб'єктних відносин. Функцію цього простору виконує мистецтво, ідеологія, релігія.

Формуючи «динамічну модель літературного тексту» (термінологічна парадигма Н. Астрахан) В. Гомбровича, не можемо оминати переконань автора й щодо ролі комуністичної ідеології (головної причини еміграції, вигнання письменника) та догматичних норм католицької церкви. Так, автор зазначає:

«Суспільна перебудова мусила потягнути за собою зміни в інтелектуальній і духовній перспективі. Нове, матеріалістичне євангеліє було, попри все, поштовхом, який давав вихід із тісної католицької традиції, що відігравала у Польщі надто гальмівну роль, лише тепер тут ліквідується спадок колишньої єзуїтської бурси. Ось як марксизм скомпрометував Костел, але він скомпрометував також і себе, бо був не менш тісним і догматичним» [59, Т2, с. 247].



Подібне парадоксальне зіставлення об'єктивно закономірне, адже, як акцентує В. Хархун, «канони релігійного мислення, як і телеологічний умонастрій, – характерні риси соцреалістичної культури» [234, с. 132]. Релігійними компонентами структурного бачення світу живилася і комуністична ідеологія, що призвело спершу до швидкого «засвоєння» нової ідеологічної течії, а згодом – до терору щодо будь-якої претензії на свободу. Для Польщі в такому зрощенні приховувалася подвійна загроза: заміна одного догмату іншим не дозволяла побороти ментальну інфантилізацію, поза тим обмеження можливостей до самовираження, чітка їх регламентація гальмували осмислення попередніх досвідів, редукували свободу особистості, деформували націю.

Свідченням того, що для «предвісника постмодерну» подібна тема була вкрай дражливою, є значна кількість іронічних дописів у «Щоденнику» – реакція на критику або його самого, або інших митців з подібними поглядами. За його переконанням, художній матеріал мав би провокувати на критичне осмислення дійсності, з'ясування культурних паралелей, натомість канонічний текст соцреалізму систематично відтворює ідеологічно марковані замальовки.

По суті, щоденникові міркування порушують питання про те, чи можна спокійно перебувати на території системи, якщо бачиш її негативи; чи система «мандрує» всередині кожного, до кого доторкнулася; чи можна осмислювати ідеологічно сконструйовану систему естетичних та етичних цінностей не її ж методами. Саме в таких міркуваннях і постає іронічним наратором сам В. Гомбрович як автор. Виходячи з цього, важливо акцентувати на спорідненості між В. Гомбровичем і С. Дигатом у світоглядному та мистецькому планах. Справедливим видається спостереження Е. Марушкевича щодо свідомого наслідування С. Дигатом образної та оповідної моделі, запропонованої автором «Фердидурке» [303].

Зважаючи на кількість засобів іронічної риторики у «Щоденнику», можемо стверджувати, що для визволення «поневоленого розуму» В. Гомбрович у своєму майже саркастичному дискурсі вдавався до зрозумілих та знайомих польському читачеві соцреалістичних кліше, спрощених синтаксичних конструкцій (понять) та теми біполярного протиставлення. Моделюючи свій «ідеальний» культурний простір, автор підкреслює значення уваги до онтологічних проблем, зокрема до віри як такої:

«Ми мусимо взяти екзистенціалізм до уваги, так само як ми мали взяти до уваги Ніцше чи Гегеля. Більше того, з нього треба витиснути все, що тільки можна, – всю можливу глибину й багатство. Але повірити в нього не можна» [59, Т1, с. 336].

Розділення понять віри й наукової логіки – ось одна із центральних підстав для того, щоб не долучати В. Гомбровича до соцреалістичного канону, навіть більше – виводити його поза рамки усталеної класифікації письменників-емігрантів. Оскільки однією із першорядних умов, на якій базувалися комуністичні ідеали, була віра в їхню істиність і справедливість, інший підхід, у тому числі й до екзистенціалізму (з позицій віри, а не аналізу), міг означати лише світоглядну незрілість особистості.

Цікаво, що до аналогічного висновку С. Дигат у плані художнього моделювання йшов іншим шляхом: його героїв легко змусити вірити у будь-що, що також дискредитує поняття віри. Проте, як правило, в текстах С. Дигата майже відсутній альтернативний такому критичний аналітик, на рівні наративу він себе не виявляє. Еволюція свідомості героя завершується не самоідентифікацією, а зупиняється на нескінченному примірянні масок, яке засвідчує неспроможність грати власну роль.

Серед шляхів, що дозволяли б конструювати свій унікальний тип незалежного світогляду, В. Гомбрович виокремлював мистецтво як

найбільшу цінність. Саме воно мало б «забезпечити автентичне існування в духовній сфері митцеві», якщо ж цього, за іронічним висновком автора, не відбувається, «то це лише постійний сором, принизливе свідчення халтури» [59, Т1, с. 297]. Водночас мистецтво виступає не лише рятівним колом для митця, а й продуктивною соціальною універсалією, оскільки, як він наполягає, «має змінитися все наше ставлення до світу, тоді нашим завданням було б уже не вироблення якоїсь окресленої польської форми, а нового підходу до форми як до чогось такого, що постійно створюється людьми і що ніколи їх не задовольняє. Більше того: треба було б показати, що всі є такими ж, як і ми, тобто виявити всю недостатність цивілізованої людини перед культурою, яка її переростає» [59, Т1 с. 300].

Саме іронія ставила В. Гомбровича в жорстку опозицію до мистецтва Польщі 40 – 60-х рр. Це був не лише сумнів щодо досягнення утопічної цілі (телеологічний підхід), яку нав'язував пропагандистський наратив, але й бунт проти будь-якої сталості. Ще давні греки розглядали знання (самопізнання, самостановлення) як певну послідовність етапів та їхню, підкреслимо, нескінченність. Однак у рамках соцреалізму подібна відсутність кінцевої мети була неприпустима, позбавляла права на остаточну істину, інтерпретовану як соціальна справедливість, – центральний концепт соцреалізму. Проте, відповідно до філософської максими М. Бердяєва, який був авторитетом і для В. Гомбровича, і для С. Дигата, мета людини – «шукати Правду», що означає шукати водночас вищу істину, вищу справедливість» [23, с. 391]. Заперечення можливості досягнення правди розкриває і роль Бога в системі цінностей В. Гомбровича:

«Я відчуваю Бога, якого замкнено у цьому житті як чисто людську силу, що не пов'язана із жодним позаземним осередком, як Бога, котрого вона створила в собі власними силами. Фікція. Але якщо це полегшує процес конання..!» [59, Т1 с.309].

Прикметною рисою стилю авторської нарації є передбачена ним самим можливість множинного трактування основоположних філософських категорій, що породжує чимало суперечливих «інтерпретаційних моделей» у рамках екзистенціалізму. Зокрема, допустима наявність Бога заради «полегшення конання», проте можливості чистого розуму, глибокої свідомості ставляться під сумнів, оскільки «може, свідомість ця силувана, крайня свідомість виникає між нами, а не з нас, – і вона є результатом зусилля, результатом взаємовдосконалення в ній і утвердження, чимось таким, до чого один філософ змушує іншого?» [59, Т1, с. 324]. Інакше кажучи, іронічне зауваження щодо «процесу конання» в такій оповідній манері проявляє ще й свою гумористичну складову: екзистенціалізм В. Гомбровича не мислиться насправді без Бога, без простору «між»; без включення у подібний контекст таке твердження видається лише епатажною риторичною фігурою, провокативним матеріалом для критики. Хоч, можливо, множинність трактувань й була інспірована не випадково: з'являється потреба розгорнутого діалогу, глобального осмислення.

Поставити знання в таку непевну ситуацію означає піддати сумніву підвалини екзистенціалізму в розумінні Ж.-П. Сартра; що ж до іронічної інтенції, то вона рівною мірою стосуватиметься двох протилежних світоглядних систем: віри й інтелектуального осмислення. Стосовно В. Гомбровича, то його іронічне ставлення до можливостей «чистого розуму», до сакралізації інтелекту незмінно присутнє в усіх трьох томах «Щоденника». Зокрема, він зазначає:

«Те, що відбувається сьогодні з інтелектом і інтелектуалами – це просто скандал – і містифікація, одна з найбільших в історії. Цей інтелект так довго «демістифікував», що нарешті сам став знаряддям потворної брехні. Знання й істина вже давно перестали бути першочерговою

турботою інтелектуала – їх замінила звичайна турбота про те, щоб ніхто не дізнався, що інтелектуал теж не знає» [59, Т3, с. 67].

Тож у підсумку можемо зазначити, що іронія В. Гомбровича покликана рівною мірою як до знищення традиційного погляду на сакральне, так і до перегляду непогрішності інтелекту; ревізії потребують розуміння особистості та натовпу, народу, типи їхньої можливої взаємодії. Екзистенціалізм польського вигнанця закликає людину повернутися обличчям до іншої людини: крізь простір «між» можливе взаємне формування, самопізнання, усвідомлення і почування себе в світі; лише щодо простору «між» у В. Гомбровича немає іронічних зауваг.

*2.4.2. Іронічний наратив у романі В. Гомбровича «Фердидурке».* Роман «Фердидурке» (1938) привернув увагу читачів та критиків одразу після своєї появи: провокативні бінарні опозиції, дотепна гра з образами та мовою, виразна авторська модель письма та філософський контекст у купі з національним і досі дозволяють виявляти нові рівні прочитання тексту. Інтерпретуючи різноманітні рівні структури письма «Фердидурке», дослідники доходять спільного знаменника щодо таких особливостей:

- лексичний рівень у В. Гомбровича набуває особливої смислової та стильової ваги: «розкріпачення» мови від штампів, використання виразно забарвлених емоційних лексем, повтори як основа стилю – все це творить локальну іронічну інтенцію, що переростає в рамках всього тексту у гротеск [130];

- мовна гра розширює питання форми, а отже, й можливості здобуття власних кордонів, свободи розширює онтологію людини Гомбровича [132];

- використання бінарних персонажів (Ментус – Сифон, Пімко – Бледачка) – засіб, що допомагає розкрити суть екзистенціалізму в авторській інтерпретації (зміна форми через контакт із формою іншого).

Про це в «Щоденнику» зазначав і сам автор: « «Фердидурке» екзистенційна: бо людина створюється людьми, бо люди, які формуються взаємно, – це і є власне, екзистенція» [59, Т1, с. 324];

– кожен текст В. Гомбровича неодмінно містить філософську складову, є художньою інтерпретацією світоглядних умовиводів;

– більшість дослідників бачить за експериментами з формою (зокрема, у відтворенні образу поляка-емігранта) передчуття постмодерністського методу [129 – 132; 313].

В останньому випадку підставою до розгляду В. Гомбровича в контексті постмодернізму також може поставати тип наратора – дієгетичний, адже «в постмодернізмі дієгетична оповідь слугує підставою для постановки питання про ідентичність людини» [251, с. 86], тобто оповідна стратегія (від першої особи) повертає нас до питання наративної «форми особистості», можливостей самовизначення.

Важливим аспектом при застосуванні наратологічного аналітичного підходу є названі оповідачем об'єкти; у В. Гомбровича особливе місце займають маркери тілесності – «писок», «жопусик» (у перекладі А. Бондара). Розтрошуючи людину, комбінуючи частини тіл на зразок малярської техніки П. Пікассо, автор підводить до думки, що не існує цілісної незалежної форми, вільної; доки не пройшла стадія інфантильності, особа (народ) є лише своєрідною «солянкою» із позичених частин тіла (прихованих за ними «ідей»).

Апелюючи до тілесності, наратор подає її як індикатор незрілості: «Чому святий сором не дозволив мені написати невинувато поверховий роман і замість снувати високі мотиви із серця, з душі, я виснував їх із нижніх кінцівок, поселив у тексті всіляких жаб, ноги, самі тільки незрілі й ферментуючі ідеї, лише стилем, голосом, холодним і стриманим тоном ізолюючи їх на папері, засвідчуючи, що час того ферментування вже минув?» [58, с. 8 – 9].

Звернемо увагу на авторське підкреслення ваги такого ключового компоненту тексту, як заголовок – ключовий чинник дискурсу, що спрямовує читацьку рецепцію:

«Чому, мовби всупереч власним намірам, я дав книжці назву «Щоденник періоду дозрівання»? Даремно приятелі радили мені, аби я не давав такої назви і взагалі уникав бодай найменших натяків на незрілість» [там само, с. 9].

Стосовно тілесності в іронічному оприявненні власне польських ментальних рис, варто підкреслити, що вона так само відіграє виразну роль у стилістиці письма С. Дигата. Письменник акцентує на моральних складових поведінки з тілом і грубо (в стилі В. Гомбровича) обриває розпочату лінію:

«Якось Додо сказала мені:

– Знаєш, я, напевно, старію: все знаходжу в собі відразу до будь-якого гріха. Все, що пов'язано з фізичною пристрастю, залишає в мені терпке відчуття гріховності. Мені хотілось би бути безгрішною, хотілось би вміти тішитися лише чимось піднесеним, не пов'язаним з фізіологічними потягами.

Вона б і далі продовжувала, але я розсердився, бо знав, звідки беруться ці думки» [73, с. 97].

Саме в цей момент діалогу на контрасті наративних інтенцій моделюється іронія:

« – Не кажи дурниць, Додо, і не корч із себе возвишену ідіотку. Ти страшенно розбещена і від будь-якої проститутки чи фордансерки тебе відрізняє хіба наявність власного значного капіталу» [73, с. 97].

Іронічна інтенційність наратора проявляє себе і в наявності стилістично маркованої лексики (в обох авторів!), і у включенні її до синтаксичних конструкцій, властивих науковому стилю:

«А людське обличчя, зване також у Малопольщі «писком», є кроною, густою кроною дерева, що окремими частинами виростає зі стовбура жописика; отже, писок замикає цикл, розпочатий жописиком» [58, с. 83].

Сукупність подібних прийомів дала підстави А. Моклиці стверджувати, що над презумпцією фабули у В. Гомбровича переважає гра з формою та пошук власної формули цілісного світу, естетична складова [144, с. 108]. Так само, на думку Я. Блонського, «Гомбрович ставить собі простіше завдання. Він хотів утекти із симетричного світу форм, систем, ідеологій і замінити його власним, збудованим на опозиції правила й винятку» [276, с. 75]. Подібний підхід до конструювання дійсності неминуче висуває наперед іронічні прийоми конструювання.

Правилом у «Фердидурке» постає принципова незрілість, що, крім оповідача, властива всім героям. Здатність адекватно реагувати при взаємодії з іншими людьми гарантує свободу від інфантилізації, проте таку рису важко відрізнити від сліпої покори чужій волі. Власне ризоматична фабульна тканина роману демонструє нам численні приклади нездатності комуністичного суспільства до позитивного сприйняття «іншої» системи цінностей. Всіляко нівелюється намагання до іншості (приміром, приниження учня, що сперечався з учителем), проте лояльно сприймається гра в обмін масками (у романі «Фердидурке» – залицяння Пімко до школярки).

Роман «Фердидурке» порушує питання про межі між «я» та «позиченим я»: невміння в самому собі розрізнити маску й обличчя (обличчя – писок), зумовлює наступний, новий виток гри в удавання – дорослість («І що ж за приємність терзатися та мучитися, посвячувати себе й горіти жертовно, але завше у вищому колі, в таких рафінованих категоріях, таких дорослих» [58, с. 15]). Аналізуючи проблему в «Щоденнику», В. Гомбрович висновує про неспроможність просвітницької «влади розуму» для людини нового часу, її нездатність



засвоїти наявний обсяг знання, що призводить до парадоксу – удавання, ніби все відомо, остраху ситуацій, в яких можна виявитися інтелектуально слабким. Отже, в цьому разі знання постає симулякром.

Переклади В. Гомбровича стали доступні широкому загалу лише наприкінці 80-х рр. саме через те, що його тексти заперечували концепцію можливості «остаточної правди» (за В. Хархун), яка передбачала абсолютизацію розуму. Вміло інтерпретований факт, як уже підкреслювалося, інтерпретувався в значенні «частини тіла», маски дорослості, виступав своєрідною «іконою» зрілості соцреалізму як ідеології. Під сумнів проза В. Гомбровича ставить і традиційне уявлення про сакральні парадигми (порнографічність тілесності, потворні сімейні стосунки). Його тексти провокують на діалог, дискусію щодо традиційного. Наприклад, за переконанням В. Хархун відносно особливостей побудови стосунків у соціалістичному суспільстві, «основна риса людини маси (йдеться про соцреалістичний канон та уявлення про людину і масу в ньому. – М. О.) – не грубість і відсталість, а ізольованість і відсутність нормальних соціальних стосунків» [234, с. 266]. Неприйняття постаті і творчості В. Гомбровича соціалістичною культурою спричинене саме принциповим небажанням такої розглядати людину як особистість, приймати як об'єктивний факт співіснування різних форм сприйняття світу.

До певної міри В. Гомбрович у «Фердидурке» пояснює механізми знеособлення, що за його часу лише починали набирати обертів у суспільстві під обгорткою соціалізму. Об'єктом найбільших утисків при соціалізмі стає творча особистість, адже так звана егалітарна самотність, за словами згаданої дослідниці, «стає формантом ключового феномену тоталітаризму – людини маси. Його ціннісний вимір означений умінням уключатися в ритуальний ритм маси, у тоталітарній культурі

опоетизованій, зокрема, в образі колективу» [234, с. 194] – у Гомбровича образ колективу розкрито через школу, мешканців панського маєтку.

Всеосяжна іронія В. Гомбровича через дієгетичного наратора водночас порушила проблему власного письменницького стилю та принципів міфологічного світогляду. Так, автор рекомендує «свою методу посилення через повторення, завдяки якій, системно повторюючи окремі слова, звороти, ситуації та частини, я посилюю їх, загострюючи водночас враження монолітності стилю до меж мало не маніяцьких. Через повторення, через повторення найлегше твориться всіляка міфологія!» [58, с. 84].

На моделюючій ролі повторів у прозі С. Дигата ми вже наголошували в попередніх підрозділах. Іронічне потрійне «повторення» в самому твердженні про властивості цього засобу переростає в іронічний гротеск, що й стає, на думку А. Моклиці та більшості дослідників творчості В. Гомбровича, провідним, концепто- і стилетвірним засобом прози автора.

Повтори в тексті роману дозволяють також створити багатогранний інтертекстуальний пласт, де іронії, за переконанням У. Еко, «властива абсолютна іманентність. Вона обіцяє одкровення тому, хто втратив відчуття причетності до трансцендентного» [74, с. 56]. В такому контексті звернення оповідача до «ідеального читача», що мав би включатися в дискусію, співпереживати оповідачеві через очевидну нездоланність форми, проти якої той бореться, провокує інтенційну заданість читацької рецепції: вміння пройти крізь лінгвістичну, фабульну, смислову «пастки» тексту обіцяє причетність до нового трансцендентного рівня – реальної зрілості. Іронія, однак, полягає в тому, що естетично-філософська система оповідача розглядає «зрілість» як динамічний процес, що не може мати кінцевої точки.

Карнавальна зміна масок-«писків» інтерпретується наратором як втеча із чиймось «писком у руках»: відтак іронія конфлікту між інфантильністю та зрілістю виявляється не бінарною опозицією: мати «жопусика» значить припинити змінюватися, а зрілість постає вервицею змін, що, не нав'язані чужою волею, відбуваються зі згоди учасників карнавалу. Втеча із чужою маскою – інтертекстуальна особливість авторського стилю С. Дигата, про що вже йшлося в контексті аналізу романів «Мандрівка» та «Диснейленд». У «Прощанні» також завважуємо подібний прийом:

«Тут до їдальні увійшла графиня. Вона вела за собою професора Міхневича.

– Ось, нарешті! Ось вам найприємніший сюрприз: вцілів і знайшовся наш дорогий маестро, музику якого ми так любимо й цінуємо. Сідайте, маестро, прошу вас. <...> Як же ми за вас хвилювалися!

– Жодного разу й слова про нього не сказала, – шепнув Мірек, нахилившись до мене за спиною Лідки» [73, с. 146 – 147].

Щоправда, іронічна інтенційність тут спрямовується, зокрема, на позбавлення масок або, принаймні, на виявлення їхньої присутності. Зазначимо, що стиль В. Гомбровича й С. Дигата, вкорінений в естетико-філософську площину, включає в себе іронію як засіб, що дозволяє відповідно задіяти інтертекстуальні можливості наративу, розширювати уявлення про форму, задавати відповідний рецептивний напрям. Подібні продуктивні методи моделювання власного авторського стилю в параметрах польської культурної традиції можуть вважатися зразковим прийомом польського іронічного наративу.

## ***Висновки до розділу II***

Під тиском історичних обставин ХХ ст. літературна традиція Польщі активно поєднувала в собі три стратегії розвитку: кумуляцію,

заперечення та дезертирство (аналогічну ситуацію в іспанській літературі в подібний спосіб стратифіковано Х. Ортегою-і-Гасетом). Зміна методологічних акцентів у новітній ситуації, пов'язаних з ідеологічними фреймами нового соцреалістичного напрямку, провокувала на опір новому канону письма, девіантною версією якого постає, зокрема, авторський стиль С. Дигата.

Відповідно, аналізуючи, передусім, бінарну опозицію Свій / Чужий у художніх текстах С. Дигата, доходимо висновку щодо неприйняття ним не лише соцреалістичних, а й водночас ідеалів романтичних (підставою до цього твердження стали факти пародіювання сюжетної та образної канви роману Г. Сенкевича, розбіжності в поглядах з ортодоксальним соцреалізмом Т. Брезі). Логічно, звідси, виправдовує себе композиційний паралелізм романів «Прощання» та «Камо грядеши». Прийом дозволив авторові задати іронічну інтенційність супроти традиційних поглядів на месіанську роль держави, вкорінену в світогляд поляків, виразною вимальовується анахронічність пропозицій ортодоксального католицизму та польської знаті. Зважаючи на ідеологічний та мовний первні наративу в текстах С. Дигата, палітру так званих фантомних образів (найчастіше модельованих за мотивами Другої світової війни, сучасної політики), виявлено використання суголосних Т. Брезі ремінісценцій, алюзій, екфрасисів. Проте слід підкреслити, що іронічна інтенційність кожного з авторів спрямована інакше, вказує на суперечності між ними. С. Дигат маніфестує неможливість інтелектуального осмислення й оновлення мистецтва під тиском стандартизованої доктрини.

Небезпідставним буде припущення, що іронія спрямована проти католицизму в інтерпретації, відомій наратору. Проте, враховуючи біографію письменника та тексти романів, не менш вірогідним буде й спостереження відносно такої знакової парадигми, як «образ жінки»:

чоловіча іронія автора-мужчини спрямована проти Жінки як такої, він інтерпретує її як іманентно лукаву особистість.

Найбільш прийнятним авторській стильовій манері С. Дигата виявляється екзистенційний вимір осмислення творчості й буття, що виразно проступає через інтертекстуальні перегуки, наслідування наративної стратегії, темпу нарації, фантомних та типових образів (передусім запозичених зі зразків раннього періоду творчості В. Гомбровича). Отже, екзистенційна іронічна інтенція таким чином характеризує й мотивує авторський стиль С. Дигата, постає важливою стильовою домінантою літературного письма.

## РОЗДІЛ III. ДОМІНАНТНИЙ СТАТУС ІРОНІЇ

### У МОДЕЛЮВАННІ ЛІТЕРАТУРНОГО СТИЛЮ С. ДИГАТА

Авторський стиль, який здавна досить розлого обговорювався в найширших проєкціях мистецьких форм [10; 11; 31; 33; 41; 44; 49; 57; 64; 65; 71; 100; 113; 127; 133; 140; 143; 156; 159; 166; 177; 193; 203; 204; 209; 261], в плані літератури має власну специфіку, яка висвітлюється, зокрема, через світоглядні маркери літературного напрямку, провідні образні моделі-парадигми та авторський пафос.

#### 3.1. Екзистенційна сутність авторської іронії

Екзистенціалізм, породжений смертю теологічних смислів у світогляді людини двадцятого століття, пропонував інакший, відмінний погляд на самих себе, обговорював стосунки з Іншим, мистецький акт творення, запропонував інше розуміння феномену свободи. Для творчої особистості втілення власної сутності під цим кутом зору є процесом, що інспірується волею особи, її свободою. Остання ж, на думку К. Ясперса, неможлива, якщо «бракує іронії» [205, с. 186]. Тобто, як також зазначає В. Полюга, «людина постає як неповторна індивідуальність, особистість, мікрокосм і, щоб зберегти власну свободу, самоідентичність та інваріантність, вона повинна постійно переходити через границі свого наявного буття, виходити за межі суцього, трансцендентувати» [173].

Найбільшою проблемою для екзистенціалістів в аспекті свободи особистості є інша особистість (позиція Ж.-П. Сартра), проблеми віри та неможливості її досягнення (розвідки С. К'єркегора, М. де Унамуно, М. Бердяєва), ототожнення її зі «стрибком усього життя» після багаторазового зіткнення з абсурдом (за С. К'єркегором) [107]. Звідси в тексті особливої ваги для ідентифікації межової ситуації та іронії набуває голос Іншого, що акцентувала Ю. Крістева [105;106]. Інтерференція

голосу оповідача та персонажа/персонажів й провокує іронічні смисли, а отже, трансформується на засіб моделювання екзистенції, персональних меж об'єкта та його свободи.

Оповідач С. Дигата послуговується іронією і як тропом, і як філософською інтенцією на всіх рівнях тексту, постійно змінюючи контури свого буття, визначаючи межі особистісної свободи, схляючись переважно до версії атеїстичного екзистенціалізму, проте залишаючи знаки кількох інтерпретацій філософської парадигми. Наведемо як приклад одну з подібних сентенцій героя роману «Диснейленд» (1965), Аренса, де іронічний наратив спирається на філософію (згадка про Геракліта), деконструкцію традиційних цінностей та прямолінійні оцінні судження: «Мій батько отримав у спадщину від свого батька контору, клієнтів, і насамперед ім'я. Я ненавиджу слово «дід». Воно звучить убого й інфантильно. І що мені до того, є в когось ім'я чи немає. Важливо, що людина робить і чого вона варта. З усіх героїв стародавньої історії найнесимпатичніший був для мене Геракліт. При одній згадці про нього я відчував роздратування. Я просто вважав його ідіотом. У житті нерідко щастить тим, хто різними нечесними махінаціями досягає слави. Такі люди користуються глупотою і лінівством інших. Їм, звісно, не хочеться шукати власних ідеалів, вони хапають те, що лежить під носом і саме лізе в руки» [73, с. 10].

Зокрема, у романі «Диснейленд» оповідач самоіронічно стверджує, що хотів би бути схожим на Нехлюдова Толстого із «Воскресіння», проте «чесність має сенс лише тоді, коли стає надбанням усіх людей. Коли ж хтось хоче присвоїти її тільки собі самому, він перетворюється на жертву. На жертву, гідну не лише співчуття, але ще й смішну» [73, с. 188]. Іронічна суть фрагмента психонарації поглиблюється голосом Іншого, запропонованим після наративної «паузи» (розлогий опис місцевості), що, по суті, пропонує черговий виток межової ситуації: Агнешка, коханка

Аренса, при першій зустрічі називає себе Йовітою. Задіяно механізм іронії щодо всього оповідуваного попереднім твердженням Агнешки: «...про це, звичайно, зараз уже навряд чи варто говорити, та й значення воно ніякого не має, але, зрештою, з цього все й почалося, тож, мабуть, я повинна тобі сказати: це я була Йовітою...» [73, с. 188 – 189].

Наратив тут перетворюється на ненаратив – суголосно твердженню В. Шміда про зміну станів як одну з ознак наративності оповіді. Тобто в самій оповіді не відбулося зміни станів, які розгортав оповідач (якщо Агнешка – це Йовіта, то пошуки незнайомки були зайвими). Чесність у такому ключі й справді породжує комічний ефект екзистенційного масштабу: знищує суб'єктні претензії оповідача, перетворюючи його на об'єкт гри Іншого.

Самоіронія виступає в романі сюжетотворчим чинником: Аренс, оповідач, шукає невинну жінку, якої не існує, й вирішує самого себе покарати за злочин зваблення, що так і не відбувся. В такий спосіб С. Дигат «знищує дану дійсність за допомогою тої ж дійсності» [107, с. 178], іронія й справді постає «безконечно абсолютним запереченням» [там же, с. 176], що уможливорює свободу та відповідальність за неї.

Іронія виступала також чинником усвідомлення «поетичності життя» в екзистенційній практиці С. К'єркегора, тобто свідомою настановою на творення індивідуального світу, багатого на смисли, на відміну від бідного на красу та значимість зовнішнього світу. Оповідачі С. Дигата (завжди дієгетичні наратори, за В. Шмідом) перебувають у стані перманентного конфлікту між недосконалістю так званої дійсності та креативністю краси незавершеного внутрішнього буття.

Під поняттям «дійсність» в екзистенційному значенні розуміємо й Іншого, що перетворюється для нас на «пекло» (перифразовуючи А. Камю) через неможливість пізнати його світ. С. Дигат намагається подолати цю суперечність, розігруючи ситуацію карнавалу з постійною



зміню масок. Так, у романі «Боденське озеро» (1948) оповідач, розкриваючи для себе світ Іншого (жінки), одягає маску стражденного патріота. Погоджуючись на гру із патріотичною маскою, оповідач тим самим позбавив себе права вибору: спектр ролей вузький – любов до Польщі. В такий спосіб наратор провокує особистісну смерть (наявність однієї ролі означає визначеність, тобто завершення процесу формування власної сутності).

Подвійна фокалізація (наратор-чоловік та прихований наратор-жінка) водночас задає іронічну інтенційність представленої історії та породжує стан «тривоги» в обох оповідачів. За М. Гайдеггером, «стан «тривоги» виникає як результат руйнації певної сукупності проєктів чи ролей, які створювали збалансоване середовище існування індивіда у безликому соціумі <...>, що породжує два наступні екзистенційні стани. Перший – «екзистенційний соліпсизм», або аутсайдерство серед об'єктів, позбавлених сенсу. Другий стан, до якого штовхає тривога, трансцендує перший і виводить у простір «приреченості на свободу». Самовизначатися у цьому просторі – найскладніша екзистенційна проблема» [42, с. 33]. Пекло стосунків з Іншими зміщується всередину самого героя: в ньому водночас є і сформована іпостась патріота, й екзистенційна особистість у процесі становлення. Частий мотив вибору остаточної ролі в текстах С. Дигата набуває іронічного звучання: суб'єкт, як правило, перетворюється на об'єкт чужої волі, а, отже, перестає належати буттю.

Наближена до екзистенціалізму практика логотерапії (В. Франкл) – лікування душевних розладів через програмування цілей у житті, задавання смислу [230]. В цьому ключі цікаво, що іронія автора «Диснейленду» торкається й можливостей постановки комунікативних цілей. Приміром, наратив оповідача з нарису «Далека мандрівка» (1938) занурюється у простір гіпотетичних діалогів персонажів: «Билися й

сварилися між собою діти. Жінка чистила картоплю, покрикуючи на них, і в її репліках ховалися однозначні натяки й на адресу Маріана» [69, с. 398]. Сам персонаж колекціонує дріб'язкові враження, щоб у старості «жити спогадами, а не відчаєм», як він підкреслює: «Ось останні хвилини, які ще можна використати для справжнього життя. Ось останні хвилини, а потім, у старості, я буду жити спогадами, а не відчаєм. Ні з чим не треба буде рахуватись» [69, с. 398]. Тут абсурдна телеологія дрібного службовця Маріана ніби перетворює його на неживий об'єкт: він здатен спостерігати за собою чи подіями без критичного їх осмислення, без генерування нових смислів, хоч формально ціль у його житті була представлена. Проте в оповіданні пряме заперечення означеному впливає з наступного діалогу Маріана та його друга Альфреда:

«Повертаючись із роботи, Маріан зустрів Альфреда.

- Їду в Брюссель на з'їзд, – сповістив той.
- В тебе цікаве життя, – зітхнув Маріан.
- Та ну тебе, – відмахнувся Альфред.
- Так, цікаве життя. Ти часто їдиш за кордон, обертаєшся в товаристві, в курсі всіх подій. Тобі буде що згадати в старості.
- Переживати світові плітки можна й тут.
- Ех, – зітхнув Маріан, і раптом йому стрельнула думка, від якої кинуло в жар.
- Послухай, – почав він, – хотів би я, хотів би ... Адже ще трішечки, і ... старість. Ти їдеш. Зроби мені послугу... Лиши ключі від своєї квартири.
- Ах ти ж старий ловеласе, – підморгнув Альфред. – Ну-ну. Не підозрював за тобою таких речей» [69, с. 399].

У цьому діалозі дублюється дієгетичний наратив, проте з виразним протиставленням двох наративних інтенцій: пряме прохання Маріана про ключ від квартири іронія Альфреда дозволяє прочитувати прямозначно,

читач ніби здогадується про мету і зміст цього прохання. Але з'ясовується, що ключ героєві потрібен заради свободи і тиші на самоті.

Відсутність сенсу буття в новому світі, спровокована «смертю Бога», потребувала також ліквідації «тіні божественного, що залишилася над Європою» (за Ф. Ніцше). Тому логічно, що автор «Подорожі» вдається й до іронізування над обрядами, культовими спорудами, самим Богом, оскільки сприймає їх як речі, пов'язані з несвободою: «Я не вірив в Бога, ніколи не думав про нього, мене не цікавило нічого, що з ним пов'язано, але настрої, який тут (в частково зруйнованому костелі. – М. О.) панував, змушував молитися» [73, с. 55]. Щоправда, іронія розгортається й далі: оповідач перетворює молитву на довгу низку прохань про всіх, кого знає, і «можливо, помолився б і за Льолю Місинську, якби згадав про неї» [73].

Фокалізаторами в контексті розгортання релігійного сюжету, крім самого оповідача, є й позбавлені голосу другорядні персонажі (пара, що вінчається, та гості), й Лідка (частий виразник транспонованого мовлення). Остання, зокрема, через паралепсис додає іронічних інтерпретацій вказаній ситуації: «Ми вийшли із костелу, Лідка одразу ж опустила пальці в чашу зі святою водою, пристрасно перехрестилась; гуси, що й досі сиділи на кам'яних плитах, гелгочучи кудись побігли» [73, с. 55]. Моделюючи сукупність ряду озвучених наративних ситуацій, можемо припустити, що однією з визначальних рис авторського стилю С. Дигата є й заперечення можливості чуда, «екзистенційного стрибка усього життя» – віри (за С. К'єркегором).

Екзистенціалізм передбачає включеність в історичний час: власне досягнення трансцендентності, повноти буття, можливе лише в персонально або історично межових ситуаціях, осмислених індивідом (за Ж.-П. Сартром). Так, для оповідачів С. Дигата історія Польщі – обов'язкова зупинка на шляху до самоосмислення, що відбувається через

іронію (можливість уникнути стандартних форм, інтерпретацій, здобути свободу в осмисленні факту й тому подібного). Випадкова коханка Аренса в «Диснейленді» не випадково подає сніданок із видом на курган Косцюшка, оповідач «Прощання» споглядає знищення Варшави та «милується» портретом Костюшки, а в «Боденському озері» тема національної боротьби доростає вже до гротескної фікції. Застосування іронії до історичного часу (подій, постатей, міфів) є одним із маркерів ідіостилію польського автора, проте стійкого зв'язку оповідачів із сучасною їм дійсністю переважно не виникає (окрім деяких спорадичних моментів у «Боденському озері» та «Прощанні»). Тобто читач має справу з палітрою відсутніх образів (так званих «фантомів»), що визначали як стильову ознаку польської літератури повоєння цілий ряд дослідників [311; 305; 294; 280; 277; 272; 235]. Отже, добровільне виключення себе із власної історичної дійсності (в цьому разі – соціалістичної доби) стає креативною основою сюжету, побудованого на екзистенційній ситуації вибору, оскільки ідентифікувати себе оповідач має, з-поміж усього іншого, ще й за часовою парадигмою. Екзистенційна сутність авторської іронії С. Дигата, як продуктивна модель сюжетотворення, наявна в кожному тексті художньої прози автора.

Моделюючи їхню типологію, зазначимо, що присутність у сюжеті кількох нараторів, множинність фокалізацій, чергування темпів нарації вказують на іронічну інтенційність, яка хоч і окреслюється в загальновизнаних екзистенційних параметрах, проте пропонує відверто авторський погляд на проблему: розмивання, а не чітке конституювання меж суб'єкта та об'єкта, декларативний відхід від християнської версії екзистенціалізму, прокламує релігійні цінності як симулякри, що в межових ситуаціях стоять в одному ряду з національними символами.

### 3.2. Іронічні інтенції наратора в перспективі межових ситуацій

3.2.1. *Наративний рівень конструювання персонажа: «маленька людина» в оповіданнях «Рожевого зошита».* Літературознавці, аналізуючи творчість певного кола російських письменників (О. Пушкін, А. Чехов), виокремили тип персонажа, названий «маленькою людиною», якому притаманний певний стиль висловлювання. Походження дещо художнього терміна виводять із самопрезентації оповідача в «Грозі» О. Островського (див. [70]). У вимірах літературної традиції реалізму йдеться переважно про дрібного чиновника, який не має впливу на перебіг подій зовнішнього світу, не володіє винятковими здібностями, потрапляє в ситуації з комічно-трагічним відтінком. Динаміка розвитку такого образу в російській літературі включала в себе етапи простої констатації наявності негероїчних героїв аж до визнання факту існування в них життєвих цілей і потреб, суголосних іншим героїчним образам (дослідження В. Виноградова [43]). В категоріях реалізму до «маленької людини» можна відносити персонажа, що пасує перед елементарними викликами практичного життя.

Літературна традиція Польщі міжвоєнного двадцятиліття та наступних 30-х рр. зверталася до аналогічного типу людини, проте наповнювала його екзистенційним значенням. Тож «маленькою людиною» в інтерпретації С. Дигата можемо назвати героя, що належачи до будь-якої професійної сфери, виявляється не здатним осмислити мотивацію вчинків й почуттів як своїх, так й будь-кого іншого, не бачить суті власної екзистенції, не володіє головною ознакою людини – свободою – і не здатен іронізувати над собою.

Сукупність названих ознак породжує «екзистенційну нудьгу», що в контексті праць С. К'єркегора та Ж.-П. Сартра розуміємо як «свідомість, в якій зникли суперечності» [107, с. 187], чи, за Б. Хюбнером, нудьгування показує: «Я – відсутній, в негачії світу, сам – причина

пустки, відчуття зайвості» [236, с. 303]. Презентація негероїчних типажів у С. Дигата відбувається, зокрема, через засоби комічного: іронію, контраст, іноді – гротеск та пародіювання. Особливістю наративного плану репрезентації є часто гомодієгетична нарація (персонаж говорить сам про себе), наратор-свідок чи наратор-агент (за О. Ткачуком), відсутній гетеродієгетичний тип ведення оповіді (про персонажа говорять інші).

Так, в оповіданні «Далека мандрівка» Маріан, дрібний чиновник з мінімальними фінансовими ресурсами, дружиною й двома дітьми, перебуває в стані хронічної потреби вражень, голоду за справжнім життям: «Ось останні хвилини і потім, на старості літ, я буду жити спогадами, а не відчаєм. Ні на що не варто зважати» [69, с. 398]. Оповідач застосовує прийом контрасту (Маріан – Альфред, реальна постать героя – конструкт героя). Непередбачений читачем поворот подій, що спершу провокує рецепцію сюжету в комічному ключі (бідняк стає багатієм, який, імовірно, очікує на коханку), згодом переходить у вимір трагічного (втрата ілюзії щодо наявності іншого, справжнього життя). Використаний С. Дигатом паралепсис («Маріан відклав газету й подумав: «Добре, що ще є ніч. І я господар своїх снів. Ніхто не має права втручатися в них» [69, с. 399]) подає «маленьку людину» в образі втікача від межових ситуацій, проте з потребою самоокреслення.

Застосування сцени діалогу з відповідним темпом нарації робить оповідь динамічною, скорочує, спрощує можливості прочитання екзистенційного вибору, що стоїть перед персонажем, а відсутність конфокальної точки зору на цей самий персонаж маргіналізує, виразно суб'єктивує його самооцінку. Для оповідача відсутня сама можливість межового вибору, що й перетворює його на «маленьку людину», зближує комічне з трагічним у його сприйнятті. На конгруентності комічного й трагічного наголошував і польський літературознавець Б. Дземидок,

який, розвиваючи позицію Аристотеля щодо підстав сміху, вбачав у динамічній непередбачуваності конфліктів основу як для розвитку комічного аспекту, так і для втілення трагічного [67].

Розглядаючи непередбачуваний конфлікт, запропонований у дигатівському оповіданні «Далека мандрівка», можемо стверджувати, що його сторонами є дві візії життя: конструкт «реального» життя та «ідеального». Іронічна інтенція оповідача має викривальну основу, наближену до сарказму, адже відбувається деідеалізація світоглядної позиції героя. Реалізується сарказм через архітектонічний прийом сюжетного кільця: «...підійшов до вікна. Вулицею йшли дівчата в різнокольорових спідницях» [69, с. 400]. Оповідання розпочинається і завершується аналогічною сценою споглядання життя через вікно та ідентичними картинами, які бачить герой на вулиці. Подібний саркастичний фінал демонструє ще одну принципову відмінність між «маленькою людиною» реалізму та екзистенціалізму: автор не займає ніякої позиції щодо героя, не намагається його виправдати чи захистити, оскільки екзистенція – річ персональна, відповідальність за проходження її рівнів лежить лише на самому героєві.

Комплекс озвучених рис в аспекті презентації екзистенції героя-оповідача змушує зосередитись на постульованій Е. Марушкевічем тезі про маргінальність «маленької людини» як героя в соцреалістичній прозі [303]. Інакше кажучи, наявність подібного образу в прозі можна вважати маркером авторського стилю С. Дигата, його особистим внеском у розширення рамок прийнятих людських типів, відповідних до національного соціалістичного канону. Акцентуємо увагу також на тому, що, крім відмови в суб'єктності персонажа в її екзистенціалістській інтерпретації (за Ж.-П. Сартром), письменник розширює можливості репрезентації «маленької людини», включаючи в логіку цієї моделі також інтелектуалів.

Провокативна позиція автора розкривається, зокрема, через героїв, які належать до виразно інтелектуальних кіл, що суголосно з позицією В. Гомбровича, який також акцентував пониження ролі інтелектуала та інтелекту в сучасному світі [59, Т1-3]. В оповіданні С. Дигата «В тіні Брукліна» (1938) молодий, але вже визнаний музикант, аналізує поведінку свого батька, відомого письменника, щодо стратегій особистого життя:

«Не знаю, коли і де познайомився батько з цією Ганцівною. Останнім часом їх нерідко бачили разом. Або на якомусь обіді, або в кіно, або на вулиці. Зрештою батько дійшов до того, що навіть з'явився з нею на тетральній прем'єрі. Цю демонстрацію перед жалюгідним світом театралів я вважаю найбільшою дурницею» [69, с. 407].

Резюмуючий тип нарації з почерговою зміною фокалізаторів (оповідач – батько – Ганцівна) моделює іронічну градацію наративу. Хлопець у своїй уяві розгортає цілком імовірну ситуацію за власною логікою, проте дійсність виявляється не такою: батько живе з іншою жінкою, а Ганцівна лише одного разу опинилася поряд у театрі через збіг обставин. Так само логіка дає збій, коли йдеться про близькі стосунки самого головного персонажа: наприклад, він не запам'ятав імені дівчини, з якою провів ніч, хоча вона видалася йому «спорідненою душею», що й визначає фабулу.

Усе оповідання «В тіні Брукліна» побудоване на висловленні обґрунтованих припущень та цілковитій їх нівеляції фікційною реальністю. Інтелектуальна сумлінність героя парадоксальним чином ставить під сумнів не лише його здатність до побудови суджень, але й до розуму як дієвого механізму на шляху до пізнання.

Враховуючи соцреалістичний контекст творчості, можемо припустити, що С. Дигат закладає у своїх оповіданнях конфлікт між двома на той час найбільш популярними стратегіями світопізнання:



екзистенціалізмом і соцреалізмом. Прикметно, що прямої відповіді на питання про утилітарну доцільність принаймні одного з означених методів у малій прозі автора так і не знаходимо.

В оповіданні «Далека мандрівка» в аспекті техніки наративу звертає на себе увагу наступний акцент в зображенні чужого для героя інтер'єру дії – «дивна тиша», розмова з автоматом:

«В кімнаті панувала дивна тиша, пахло лавандою і англійськими цигарками. Була ціла купа листівок із закордонними штампами, якихось дрібниць для щоденного користування, незнайомих у Польщі. На radoщах він почав танцювати, <...> потім зняв слухавку і сказав монотонно на зумер:

– Портъе? Це директор Джек Браун з Алабами, <...> більше мене ні для кого нема» [69, с. 399 – 400].

Можливо, має рацію польська дослідниця Е. Барток, яка стверджує, що «мовчання у Дигата не менш змістовне, ніж слова. Головні стратегії завжди сховані між рядків, у площині невисловленого» [272, с. 142]. Це відповідає й баченню М. Гайдеггера щодо питання мовної функціональності: «Мова, що мовить кажучи, зайнята тим, щоб наше мовлення, слухаючи немовлене, відповідало тому, що вона сказала. Отак і мовчання, що його часто вважають початком мовлення, – це вже відповідання» [47, с. 223].

Оскільки висловленими постають раціональні підходи до моделювання художньої дійсності, то можемо припустити наявність за кадром «ірраціональних» версій, в тому числі – релігійного пізнання, чи неможливість будь-якого типу пізнання зовнішнього світу, чи його тотальну конфліктність, прозору в наступній сентенції Ж.-П. Сартра: «Я прагну звільнитись від хватки іншого, інший хоче звільнитись від моєї; тоді як я хочу поневолити іншого, інший прагне поневолити мене. <...>

Наступний опис конкретної поведінки має розглядатись у перспективі конфлікту. Конфлікт є вихідний сенс буття-для-іншого» [195, с. 425].

Карнавалізація дійсності аж до створення гротескної картини світу не є типовим творчим прийомом для автора «Прощання», але в оповіданні «Рожевий зошит», де оприявнюється ще одна можливість вираження «маленької людини», втілено саме цей принцип – з'являється той, кому визначення дають Інші (загалом типовий аломорф образу для соцреалізму). В сюжеті спрацьовує містичний гротеск: порядна родина очікує приходу тітки, візити якої нікому не приносять радості. В одній із завершальних сцен усі герої беруть участь у ритуальному карнавалі вбивстві: «Схопили, що в кого було під рукою. Тарілки, блюда, шкаралупу від горіха, ножі для фруктів. Всі накинулися на тітку. <...> На місці, де сиділа тітка, лежала купка останків. <...> кинули їх в камін і почали роздувати вогонь. Останки піднялися в повітря й вилетіли через димар» [69, с. 374].

Важливо, що наслідком знищення тітки як Іншого було отримання форми через наратив одного з героїв, Мануса. Хлопчик, якому до цього моменту не могли приписати жодних властивостей, спромігся на цинічний коментар: «Брат прочитав оповідання і зі здивованим виразом виголосив: – Тітка влетіла через димар? Тітку вдарили ногою в обличчя? Тітку видуло через димар!» [69, с. 374]. Карнавалізація як можливість отримання нової форми, ревізія всього, що набуло умовної чинності, яка, передусім, розглядалася М. Бахтіним, характеризує вищенаведений дигатівський фрагмент повною мірою: «На протигагу офіційному святу, карнавал торжествував як тимчасове визволення від панівної правди й чинної моделі суспільного устрою, тимчасове скасування всіх ієрархічних відносин, привілеїв, норм і заборон. Це було справжнє свято часу, свято становлення, змін і перероджень. Він був ворожий всякому увічненню, завершенню й фіналу» [15, с. 15].

Гротескна картина, позбавлена будь-якої симпатії до жодного з героїв, спрямовується у своєму динамічному розвитку лише логікою подій. В оповіданні «Рожевий зошит» під обстріл гумористичної інтенційності потрапляє екзистенційна стратегія, з якої були виключені стосунки і відповідні розмови між людьми.

В такому аспекті С. Дигат суголосний своєму товаришеві й колезі по перу В. Гомбровичу, який у пошуках власної форми, суті свого персонального екзистенціалізму, дійшов висновку, що справжнє відкриття власної ідентичності, оформленості, здійсненне лише у просторі «між»; лише через стосунки з іншими людьми можна пізнати себе (позиція цього автора розглядалася в другому розділі).

Наративне оформлення малої прози С. Дигата свідчить про діалогічний (поліфонічний) наратив, тобто простір «між», в якому й розкривається форма кожного персонажа. Діалоги, їхні світоглядні відмінності статистично займають у текстах найбільший обсяг. Діалог часто відрізняє комічний характер, створений великою кількістю повторів, що посилює функцію мовлення як такого. Так, повертаючись до «Рожевого зошита», наведемо приклад реплік трьох героїв:

«У Мануся цинічні рефлексії! – говорила на кухні хатня робітниця, що постійно підслуховувала під дверима. – У Мануся цинічні рефлексії! – казав водій дружині перед сном. – У Мануся цинічні рефлексії! – бубонів нічний сторож» [69, с. 374].

Несподіваним, а тому комічним та трагічним водночас, стає відкриття через діалоги, що хоч пізнання себе відбувається через інших людей, проте це не гарантує виокремлення оригінального обличчя, голосу. Персонажі С. Дигата, зіштовхуючись із проблемою самоідентифікації, часто з'ясовують, що обличчя може бути одним на всіх або що його можна тимчасово позичити (мотив маски).

Своєрідним позичанням масок виступає фабула оповідання «Карнавал», в якому герой грає одну й ту саму роль у стосунках із жінками, але з дистанцією в три десятиліття. Мотивацією для типізації поведінки з жінками, закоханими в Польщу й оповідача, стає прагнення втекти від часу:

«Я знав, що тепер завжди буду любити Данку, ніщо не зможе завадити цій любові. Данка залишиться для мене назавжди молодою. <...> Через десять років їй не буде ще й тридцяти. А в мене дуже хворе серце. Не варто й мріяти, щоб я прожив ще принаймні десять років» [69, с. 444].

В аспекті образотворення сатирична інтенційність «Карнавалу» дисгармонує із назвою, проте зосереджує увагу реципієнта на питаннях створення форми: можливість здобути її проявляється лише тоді, коли йдеться про незворотність певних дій героя. У випадку «Карнавалу» сталою залишиться така модель: маска закоханості, об'єктом якої є ідеальна дівчина Данка. Ганебний вчинок оповідача – запрошення до спальні, де ще присутня оголеною інша коханка – лише утверджує статус маски як вільної від категорії часу, оскільки між парою нічого не відбувається, пам'ять закарбовує абиякий дівочий образ. Десакралізація часу та абсолюту засобами гумору, за М. Бахтіним, «повністю звільняє від містики та благоговіння» [15], чим заперечується сама можливість існування сакрального або трансцендентного в людських стосунках.

В оповіданнях С. Дигата «маленька людина», запозичена з широкого кола людей польської богеми – тих, яких спостерігав сам автор, ця людина перебуває в постійному пошуку власної форми та життєспроможного світогляду. Комічність запропонованих ситуацій демонструє хибність сліпого тяжіння до так званого чистого розуму (соцреалізму та екзистенціалізму) та релігійного світогляду в подоланні назрілої кризи соціуму та відповідної до цього художньої форми, коли герої вдаються до приміряння вже готових масок, існуючих в історичному

просторі між-спілкування людей. Образ «маленької людини» в прозі С. Дигата розширює притаманний реалізму спектр вираження персонажів подібного плану, виводить із маргінесів цей образ у контексті соцреалістичної культури, наділяючи його рядом нових, зазначених вище через наративний рівень текстів властивостей-маркерів.

### 3.2.2. Іронічна парадигма «крадіжка долі» в романі «Подорож».

Екзистенційна взаємодія-боротьба між «Я» та «Іншим» в намаганні здобути перевагу одне над одним, тобто в сартрівському розумінні – свободу, в «тілі» художнього тексту постає як кореляція між фікційним та нефікційним наративом. Оперуючи цими не до кінця окресленими наратологією поняттями, схилиємося до точки зору І. Папуші щодо необхідності розробки в цьому контексті як теорії нарації, так і теорії фікціональності, який наполягає на тому, що межа між фактуальними і фікціональними наративами мала б усвідомлюватися як сув'язь різних аспектів, кожен з яких може специфічним способом стати базовим. Тому необхідно розрізняти шляхи переходів границі між фікціональними і фактуальними наративами відповідно до наративного автора/натора, дискурсу, змісту, відношень і доказовості [168, 169]. Означена позиція конструктивна для розуміння специфіки іронічного наративу в текстах С. Дигата.

У його романі «Подорож» (1958) фікційною за внутрішніми законами тексту вважаємо в цьому значенні оповідь, «позичену» наратором першого порядку в наратора другого порядку, що можна означити через парадигму «крадіжка долі». Фабульна основа – мандрівка двох раніше не знайомих чоловіків до Італії. В спокушеного численними мандрівками оповідача (натор другого порядку) виникали сумніви щодо доцільності його останньої подорожі, оскільки тут не відбулося нічого цікавого: «Мене мучила думка, що місяць, проведений в Італії, – це іще одна бісеринка, нанизана на нитку марно витраченого часу» [73,

с. 191]; проте в непримітного державного службовця («маленька людина», наратор першого порядку) упродовж цього місяця відкарбувалося більше вражень, ніж він здатен був усвідомити.

Письменник структурує роман у таким спосіб, що вмонтовує один наратив в інший, тож читач передусім фіксує другорядного наратора, або, за В. Ізером, простежує другий полюс тексту – естетичний, що «вказує на реалізацію, яку здійснює читач» [205, с. 203]. Звідси й іронічна інтенційність оповіді: роман набуває подвійної екзистенції, адже, відповідно до спостереження Н. Астрахан, «здійснювана читачем робота, розгортання творчого процесу читацького сприйняття надає літературному твору дійсності, екзистенції» [11, с. 66]. Прислуховуючись до висновку Ю. Кристевой щодо «здатності читати закриту книгу, відкрити в нескінченність», якою «повноцінно наділений лише той, хто сам пише» [106, с. 489], роман С. Дигата можна інтерпретувати відповідно, в такому разі він демонструє подвійний наратив: авторська іронія накладається на драматичний наратив персонажа.

Фабула роману конструюється на парадигмі «крадіжка долі». Цей прийом іронізує не так над оповідачем, як над читачем, утруднює опанування екзистенцією роману, проте, як це визначає В. Ізер, «продукування значення літературних текстів, яке ми обговорюємо у зв'язку із формуванням «гештальт» тексту, не завжди спричиняє відкриття ще непізнаного, яке може використовуватися активною уявою читача, але іноді викликає можливість о-мовлення нами самих себе і таким чином відкриття того, що ще недавно ухилялось від нашого розуміння» [205, с. 276]. Означена парадигма і постає в значенні «гештальту» тексту.

Оповідючи про свої пригоди, «маленька людина» Генрик Шаляй в такий спосіб о-мовлює колись незвичні для нього теми: бажання мати інше життя (крадіжка оповідачем долі свого брата – представлявся іменем

брата-актора), усвідомлення того, ким є він сам, любов до хвойди Зіти, новий погляд на брата та його родину. Трансгресія свідомості оповідача впливає, вочевидь, і на реципієнта, на що звертає увагу А. Тичініна: «Основна функція <...> текстового порогу полягає як у «посередництві між книгою і читачем», так і в орієнтуванні читачів щодо додаткових інтертекстуальних впливів, специфіці створення тексту, або ж в акцентуванні значущих з точки зору автора моментів тексту, артикуляції його жанру чи навіть провідної ідейної концепції. Подібним чином скеровується рецептивна увага читача» [216, с. 217]. Відповідно С. Дигат скеровує «рецептивну увагу читача» до проблеми особистісного буття першого наратора: подвійне приміряння чужих життєвих масок врешті довело, що найзручніша власна подoba, тому оповідач першого порядку радий тому, що міф зруйновано і вже післязавтра буде вдома [73, с. 426]. Персонаж не планує в жоден спосіб розвивати історію, яка з ним перед цим відбувалася, ініціює знищення кількох пасіонарних ліній фікційного наративу (циклічне повторення без зміни станів – не-нاراتив):

«Він безрезультатно шукав Зіту в Неаполі. Дівчата не знали її чи, може, просто не хотіли називати адреси. Він блукав вуличками, де зустрів її, і думав: «Так я буду шукати її до кінця життя. А коли гроші закінчатся – стану вантажником у порту».

Одного разу на вузькій вуличці він помітив Янека (брат оповідача, теж коханець Зіти. – М. О.) з пакетами під пахвою. Нарешті. Янек ішов до Зіти. Йшов з пакунками, повними харчів. Тепер він накаже приготувати йому щось і буде жерти. Генрик напав на слід. Він втрапить до Зіти. І тоді він зрозумів, що нема сенсу йти туди. Янек, вказуючи йому на шлях, водночас і закривав його» [73, с. 426].

О-словлення, розуміння, здобуте через іронічне осмислення скоєного і пережитого, стає «різновидом буття; спосіб цього буття – існувати розуміючи» [186, с. 231]. Другий наратор, маючи можливість

простежувати етапи становлення буття через розуміння (вісім випадків із життя Шаляя, що, на думку героя, сформували його характер та визначили долю), інтерпретує їх крізь призму сучасної культури, відповідно до зауваження У. Еко щодо наявності конкретних, спільних тенденцій культури в усіх творах одного періоду [74, с. 35].

В нашому разі йдеться про іронічну опозицію двох оповідачів, сформованих соцреалістичною та екзистенційною естетикою. Один наратив демонструє запрограмованість Шаляя на властиве соціалістичним часам «досягнення досконалості у трьох ключових царинах: повсякденність, сім'я та соціальне життя» [234, с. 326], та екзистенційний нігілізм щодо постаті Іншого в безіменного наратора, виражений іронією.

Важливим стильовим маркером іронічності авторського письма С. Дигата є прийом кільця (подвійна фабула), що в романі розкривається і через чергування гомодієгетичного та гетеродієгетичного типів наратора (за Ж. Женеттом), а іноді й через включення реплік всезнаючого оповідача, конструюючи виразну конфокальність оповіді (за О. Червінською). Так, зокрема, зіштовхненням наративів видається завершення рольової гри Зіти-Патриції:

«Мовчи, дороженький. Ніяка я не Патриція. <...> Просто давай п'ять сотень і <...> Сеньйор Памфілоні раптом зареготав, ніби його лоскатали. Почувся відчайдушний стогін: «Я насправді найбільше цінував дружбу», і Генрик втік зі сходів, затуляючи вуха. <...> Все було несправжнім. Люди й події. Справжніми були лише страждання і любов» [73, с. 425].

Поєднання чотирьох фокалізаторів у межах однієї парадигми продукує багатозначність, інтенційність іронії частково розкриває резюме «всезнаючого наратора»: вибір лежав лише в площині справжності/несправжності. Екзистенціалістський потенціал ситуації теж кодується резюмуючим темпом оповіді та всезнаючим наратором:



межова ситуація полягає у визначенні границь суб'єкта та об'єкта. Інакше кажучи, С. Дигат формально розгортає сюжетику довкола проблем недосконалості буржуазного світу, проте акцент на «здобутті форми» (за В. Гомбровичем) вкотре виводить автора за межі канону. «Крадіжка долі» як стилетворчий прийом-парадигма (у функції так званого герменевтичного коду) продуктивно впливає й на усвідомлення поліфонічності тексту в плані проявлення типів наратора (аналітичний, всезнаючий наратор і наратор-персонаж).

Залишається, зокрема, відкритим питання, кому належить прикінцева фраза роману: «Досить знайти в собі хоч крихту доброзичливості до життя, і воно здасться нам приємним» [73, с. 427]. І хоч, за словами Л. Мацевко-Бекерської, «головною сферою самовиявленості наратора все-таки залишається стилістика, зокрема граматична форма його присутності в тексті», проте чиста граматики не завжди дозволяє однозначно провести межу між різними голосами, «саме тому голос наратора часом зливається з голосом усезнаючого автора, часом – котрогось із персонажів, однак інколи відокремлюється і здійснює пряме та безпосереднє звернення до читача» [134, с. 290]. В нашому разі до читача, ймовірно, можуть звертатися як безіменний наратор, так і Генрик Шаляй, проте загальний пафос фрази, її інтенційність суперечать всьому висловленому названими оповідачами раніше. Тож припускаємо, що заключна сентенція є голосом автора.

Присутність висловленої авторської позиції посилює іронічний аспект оповіді: подорож, отже, відбулася не в географічних, а в біографічних координатах із прийняттям позиції Іншого (доброзичливість, «прийняття» як чинник нівелювання кордонів). У такому аспекті герменевтичний код «крадіжка долі» виступає дискусією-запереченням постулатів екзистенціалізму: межевою ситуацією залишається окреслення власного «Я», проте розширюється

функціональна база простору межі «між» людьми, в якому розгортається самоусвідомлення. Інакше кажучи, щоб знайти власну форму, треба приміряти ряд Інших.

Отже, іронія, застосована на рівні виразно акцентованої фабули, моделюючи авторський стиль, задає чіткі вектори читацької інтерпретації: самоусвідомлення через приміряння різних масок приводить до «буття з розумінням» власної ментальної належності.

3.2.3. *Фікційність / реальність як іронічні координати авторського наративу (роман «Диснейленд»)*. Аналізуючи авторський стиль С. Дигата, не можемо обійти проблему співвідношення фікційного / реального в текстах, оскільки наратор використовує ці категорії для руйнування такої базової ідеологічної категорії в системі соцреалізму, як «правда».

Фікційне розповідання розуміємо в параметрах, заданих К. Гамбургер та підкреслених О. Ткачуком: «Введення фіктивних персонажів як третіх осіб, що стають темами висловлень, думок у протиставленні дії. Відтак основний час <...> позначає повідомлювані ситуації й події як вигадані» [146, с. 146]. Навмисне введення фікційної оповіді та протиставлення її «художньо реальній оповіді» містить іронічну інтенцію: пропонує множину смислів, трансформує лінійну структуру тексту, ускладнює можливі інтерпретаційні схеми, а у випадку С. Дигата натякає на можливість співвіднесення текстуальних прийомів із принципами кіномонтажу.

Смислетворча функція фікційного проглядає вже в аспекті назви: спершу роман називався «Йовіта», проте вже в наступному перевиданні автор змінив назву на «Диснейленд», переводячи модельний вектор на прочитання тексту як проблему гри з реальністю та вигадкою, проблему вибору між ними, а не лише пошуків жінки.

Карнавал, на якому перебуває Аренс, оповідач «Диснейленду», не може заповнити його внутрішньої пустоти. За В. Топоровим, будь-який карнавал «так чи інакше співвідноситься зі звичною для розуміння свята ідеєю про розрив профанної часової тяглості, про свято як стан, коли час зупиняється, коли його нема» [220, с. 331]. Проте екзистенційний герой не може перебувати в ситуації зупинки часу, оскільки для нього це б означало смерть (здобуття остаточної форми), відповідно С. Дигат вводить до святкового карнавалу жінку в масці, вдягнену в костюм східної танцівниці. Під час свята вона зникає з очей героя і ця втрата трансформується в погоню за міфом: ім'я «Йовіта» та спогад про темні очі – єдині орієнтири для пошуку. Зізнання Аренса про особливість своєї пам'яті («Коли я закоханий в яку-небудь дівчину, то досить мені перестати дивитися на неї – я забуваю її обличчя» [69, с. 49]) пояснює причину примірювання маски Йовіти до інших знайомих жінок.

Комізм центральної сюжетної лінії багаторазово посилюється через зіткнення другорядних персонажів з іншими типами фікції (поцілунок у під'їзді видається нападом грабіжників, випадкове знайомство на карнавалі – підставою для шлюбу, прочитаний текст із моральним підґрунтям – мотивацією до дії та таке інше). Іронічна градація однотипних сюжетних пропозицій перетворюється й на ознаку стилю автора. Водночас, у даному разі «можна говорити про автоінтертекстуальність, коли при породженні нового тексту ця система опозицій, ідентифікацій та маскування діє вже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його «Я» [180, с. 81 – 82].

Іронізування провокує й початок «поетичного життя» (за С. К'єркегором) Аренса, тобто реалізацію установки на подолання «нецікавості», типовості. Очевидні прикмети того, що Агнешка і є Йовітою, нівелюються грою уяви, оскільки страждання та пошуки надають смислу буттю, змушують Аренса осмислювати раніше незримі

для нього стани (концерт класичної музики, переоформлення простору дому, дозвіл самому собі на зв'язок із дружиною тренера тощо).

Окрім того, за рахунок іронії в тексті створюється ситуація подвійної фокалізації: «правдива» оповідь Аренса корелює з «фікційною» Агнешки, що породжує проблему з визначенням суб'єкта та об'єкта. Опозиція фікційного та реального пронизує всі рівні тексту (мислення наратора), повертаючи нас до питання смислу буття, його «правдивості».

Так, у сцену прощання письменник уводить інтертекстуальний фрагмент – його іронічна опозиційність нівелює суть самого процесу тимчасової втрати спілкування із близькою людиною:

«Мені уявляється, що точнісінько так само пішов з Міланського вокзалу герой роману «Прощавай, зброе!», ім'я й прізвище якого у мене цієї миті геть вилетіли з голови. Саме так він покидав Міланський вокзал, коли проводжав Кетрін. О господи, який же я бевзь! Це ж зовсім не він, а вона проводжала його!» [69, с. 111].

Розмірковуючи над ситуацією, Аренс доходить висновку, що асоціація із цнотливою Кетрін виникла в нього лише тому, що Агнешка могла б вдало зіграти її роль. Прозріння породжує чергову хвилю відчуття самотності, онтологію якої чітко пояснив Х. Ортега-і-Гассет: «Радикальна самотність людського життя, людське буття полягає, отже, не в тому, що поза людиною нічого немає. Якраз навпаки. <...> там нескінченно багато речей; але серед них людина стоїть сама у своїй радикальній дійсності, і з ними вона сама; і хоча серед цих речей перебувають і решта людських істот, вона самотня і з ними» [162, с. 142]. Стосовно роману С. Дигата це зауваження повною мірою справедливе.

Розігруючи іронічний вектор фікційності / реальності, оповідачі С. Дигата ілюструють один із ключових постулатів філософії екзистенціалізму Ж.-П. Сартра: «Існування іншого розкриває мені буття, яким я є, хоч я не можу ані привласнити собі це буття, ані навіть уявити

його, і так само це існування мотивуватиме дві протилежні позиції: інший дивиться на мене і, як такий, здобуває секрет мого буття, знає, ким я є, – отже, глибокий сенс мого існування перебуває поза мною, ув'язнений у відсутності; інший має перевагу наді мною» [195, с. 507].

Подолання цієї переваги гарантує свободу вибору: в «Диснейленді» свободу здобуває фікційний наратив, перетворюючись на не-фікційний: Агнешка-Йовіта здобуває свободу в своїй особистій правді, а оповідач, без ілюзій та перспектив, залишається у в'язниці. Цікаво, що з вікон тюрми краєвид для оповідача такий самий, як із домашнього вікна: «за вікном <...> темніли обриси кургану Костюшка» [69, с. 189]. Тож читач збентежений іманентною неоднозначністю тексту, пошуком відповіді на питання: що є в даному разі тюрма – це реальність чи для самого наратора вона виступає, передусім, квазісимволом дому?

Отже, іронічна опозиція фікційного / реального висвітлює авторське бачення (не)можливості свободи, закликає до подолання екзистенційної самотності обох заручників тексту – оповідача та читача.

### **3.3. Компонент ландшафту в структурі дигатівської іронії**

*3.3.1. Іронічний акцент топосів-моделей «дому» та «храму».* В контексті естетики екзистенціалізму простір не може містити виразного сакрального виміру, оскільки це б перетворило його на Іншого, загрозу для особистості й свободи. Проте сповнена екзистенційних мотивів проза С. Дигата мусить корелювати з традиційними уявленнями про традиційні сакральні топоси, зокрема топоси «дому» та «храму».

В. Хархун, розвиваючи теорію Г. Башляра, розглядає «дім» як вертикальне та зосереджене буття, тобто простір, в якому втілюється усвідомлення центру буття через градацію цінностей і потреб [234]. В цьому аспекті зруйнування «форми», в якій усталилися погляди на людину, національну культуру, виразно проглядає на прикладі творчості

В. Гомбровича, для якого воно було першочерговим (здобути власну форму без знищення попередників цьому авторові видавалося немислимим). Оповідачі С. Дигата теж прагнуть знайти нові означники для світу з утраченими сенсами, проте користуються не гротеском, а іронією.

Так, «дім» із простору спокою, безпеки, десакралізується впритул до статусу театру: під час дружніх зустрічей у вітальні обмін масками заради розваги. Читаємо: «Батько, роблячи вигляд, наче йому щойно стрільнула якась думка, брав до рук фото матері, на якому підловили момент, коли сам прем'єр-міністр опускає 100 злотих в мамину чашку для пожертв» [73, с. 22]. Водночас, в інтерпретації Г. Башляра, «Дім – притулок мріяння, дім захищає мрійника, дім дає нам змогу мріяти у світі» [20, с. 3-4]. Тож, окрім значення центру збереження культового сімейного коду, він перетворюється на простір свободи. В оповіданні «Рожевий зошит» саме дім (димар) допоміг Манусеві виявити власну волю, створити фантастичну ситуацію, в якій він фізично позбувається небажаної гості.

У С. Дигата цікавою особливістю «дому» як топосу є те, що ніколи не йдеться про дім як певну власність самого наратора (будинок батьків, випадкове помешкання друзів, винайнята кімната), як правило, оповідач не намагається сотворити власний простір. Аренс, оповідач «Диснейленду», не помічає невідповідності між придбаними ним житлом та його власною сутністю; о-мовити ситуацію вдається лише Іншому – жінці, що назвала спальню «кімнатою манікюрниці дев'ятнадцятого століття» [69, с. 56]. Після впорядкування житла та переїзду Агнешки до обранця досягає піку конфлікт між цією парою, контрастуючи з інтер'єром, де всі меблі були витримані в одному стилі, завжди панував лад, видавалася недоречною хіба картина із зображенням міфічної весни (оголена жінка). Аренсу вдома стає так само некомфортно, як і у гостях

чи в батьківському домі Агнешки, адже простір змушує його змінюватися відповідно до певних стандартів, ув'язнює в собі. «Дім» як місце покарання, позбавлення власної волі постає і в «Боденському озері», і в «Прощанні», «Подорожі», майже в усіх оповіданнях С. Дигата із циклу «Рожевий зошит».

Оповідач в «Прощанні» іронізує над отриманою кімнатою: «Ідеальна кімната для молодої пари. Направду ідеальна! Це була, напевно, найгірша з усіх кімнат, які мені доводилося бачити упродовж життя! Бруд, пил. Меблі склалися з двох залізних провислих ліжок, крісла з обламаним бильцем, всі кутки пишно оповила павутина» [73, с. 57 – 58].

Іронія змінюється ностальгією, коли оповідач втрапляє в ту ж кімнату вдруге: простір наповнений пам'яттю, перетворює минуле на постійне тепер, зупиняє час. Тож топос «дому» для автора втрачає свої звичні конотації – це не модель мікрокосму, втілення безпеки. Швидше йдеться про те, що «дім» починає корелювати з «тюрмою».

Іронічна настанова щодо «дому» як центру цінностей і безпеки простежується і в екстер'єрі (діє описаний Е. Барток принцип замовчування – жодних відомостей про зовнішній вигляд дому) та плануванні ландшафту поряд із «домом». Йдеться головню про сад у профанному значенні, який не виступає «Всесвітом, книгою, по якій можна читати Всесвіт <...> вищим значенням саду є рай, едем» [118, с. 19]. Очікуваної класичної опозиції (Едем – Сад Гетсиманський) в текстах С. Дигата немає: «сад запущений, заріс бур'янами» [73, с. 55].

У такому контексті топос «дому» набуває значення не місця народження-розвитку-смерті, а перетворюється на синонім провалля. Подібну алюзію посилює й образ саду, в якому ховається вілла, адже «концептуальний конструктив християнського світогляду – протиставлення Саду Едемського – Саду Гетсиманському. Сад Едемський – понятійна й вербальна тотожність раю, чистоті, спокою,

блаженству, гармонії з божественним світом, це місце, де створена за подобою Бога людина асоціюється з небесною сферою, невинністю й безгріховністю. Сад Гетсиманський – антитеза благодаті, місце зради Вчителя, муки, страждання» [248, с. 262]. Функція саду в текстах С. Дигата спрощується до топографічної деталі.

Позбавлений сакрального смислу й топос «храму» (символічне місце смерті Бога для С. Дигата), що постає руїною або шедевром божевільного архітектора:

«...це була лише половина костелу, і важко було здогадатися, про що думав архітектор. Скоріш за все йому набридло будівництво, доведене до половини, і він подумав: «Сходжу поп'ю кави, а потім завершу». І забув. Втративши терплячки, вірні, напевно, вирішили самі завершити справу: до напівзбудованого нефу вони прибудували сходишки, а решта костелу, що залишилася під відкритим небом, відгородили кам'яною стіною» [73, с. 51]

У знущальному описі не проглядає функція храму, якщо пам'ятати зауваження М. Еліаде: «церква ще з давньохристиянських часів була задумана як втілення на Землі небесного Єрусалима; з іншого боку, вона відтворює Рай, або Небесний Світ» [259, с. 7]. Іронія конструюється на протиставленні архітектурного задуму, реальної ситуації будівництва храму з упередженою рецепцією релігійної будівлі самими прихожанами:

«...проте прихожани, напевно, з таким нетерпінням чекали хвилини, коли можна буде зануритися в молитву і духовну благодать, що визначили приміщення придатним для богослужінь: кам'яні плити і стовпи, що валялись на землі, слугували лавками для тих, які воздавали хвалу господу просто на свіжому повітрі» [там само].



«Храм» у С. Дигата виступає і топосом, на який спрямовано іронічну інтенцію, і місцем, що несе в собі загрозу особистісній волі (герой відчуває себе змушеним до молитви).

Концепція храму дозволяє вірним, за М. Еліаде, періодично віднаходити Космос таким, яким він був у момент створення, тобто досягати гармонії зі світом, усвідомлювати його сенсовність [259, с. 7]. Однак екзистенційність світогляду польського письменника іронічно заперечувала можливість сакралізації будь-якого топосу, оскільки це означало б наявність сенсу в бутті, накладеному зовні, а не обраному самою людиною.

Іронічна презентація топосів «дому» та «храму» в аспекті авторського стилю притаманна не лише польській літературі радянського періоду, вона доростає до світоглядного принципу, суголосно підміченому О. Сінченком у прозі В. Петрова-Домонтовича, де йдеться про мотив «безґрунтянства», відсутність закоріненості у світі, а отже, неможливість досягнення екзистенції (див. [201]). Відсутність сакрального простору, в якому індивід може «закорінитися», також частково корелює з підміченим Ж. Женеттом типом світорозуміння сучасної людини, що «відчуває своє перебування у часі як тривогу, свій внутрішній світ як нав'язливу турботу чи нудоту; віддана владі абсурду й терзань, вона заспокоюється, проєктуючи свою думку на речі, конструюючи плани та фігури, черпаючи в такий спосіб хоч трохи стійкості й стабільності з простору геометричного» [80, Т.1, с. 127].

Геометрія «дому» в С. Дигата — прямі лінії, доповнені світлом / тьмою, звуками / тишею. Так, у «Далекій мандрівці» виникає образ, суголосний Вавилонській вежі, що можна інтерпретувати як своєрідний акустичний наратив:

«У дворі багатоквартирного будинку кричали діти, граючись в сніжки. По радіо, увімкненому на повну гучність, передавали П'яту симфонію

Чайковського. Гриміли литаври і барабани, торжественно звучали тромбони» [72, с. 295].

Щоб почути власний голос і озвучити психонарацію в листі до брата, оповідач шукає прихистку на роботі й у кафе, ховаючись від какофонії буденності.

На нашу думку, геометрія «дому» також проявляє себе часто й через прямі лінії вікна, класичної парадигми відчуженого від спостерігача простору: «Я підходжу до вікна. Сонце, голубизна, біла ковдра снігу. Артилерія гримить все ближче» [73, с. 185]. Проте ті, що перебувають в коробці самої кімнати, можуть нічого не бачити:

«Я знову лягаю в ліжку. Чекаю. Лежу на спині. Тіло напружене, голова нижче за ноги, бо їх я поклав на спинку ліжка, очі примружені (але візуального образу довколишнього простору не виникає. – М. О.), чекаю» [73, с. 186].

У прозі С. Дигата так звані фокальні персонажі статистично частіше озвучують свої очікування від простору, ніж прямо його описують. Як це демонструє, наприклад, Генрик Шаляй із «Подорожі», акцентуючи, що дім його брата «видався не таким розкішним, як я його уявляв» [73, с. 329]. Тут опис інтер'єру замінено черговим психонаративом щодо власних вражень від атмосфери дому, створеної напруженими стосунками сімейної пари.

Відсутність цілісного сакрального простору дому не означає, що всередині нього не передбачено сакральних зон. Навпаки, в іронічному тексті С. Дигата такими виступають дві речі – вікно та ванна. Ванна в даному разі постає іронічною алегорією водного простору. Опираючись на твердження М. Еліаде, погоджуємось з тим, що «занурення у воду символізує повернення до стану неформленості, повну регенерацію, нове народження, оскільки занурення рівносильне розчиненню форм,

реінтеграції в добуттєву безформенність, а вихід із вод повторює космогонічний акт формоутворення. Контакт з водою завжди передбачає, з одного боку, відродження, оскільки після розчинення настає нове народження; з іншого ж – підвищує продуктивність, життєвий та творчий потенціал» [259, с. 186]. Подібного роду символічний ритуал очищення проходять і фокалізатори дигатівської оповіді, й другорядні персонажі (жінки!). Проте лише першоособовий наратор перетворює сцену на священнодійство особистісного виміру, як це, приміром, змальовується у романі «Диснейленд»:

«Люди, коли їм щось добряче допече, намагаються, щоб утішитися, спертись на кого-небудь. Це дає їм психологічну полегкість. Я – ні. В такому випадку я не тільки уникаю чужих тіл, а навіть свого власного соролюся. В такі хвилини я йду у ванну кімнату, купаюсь, чищу зуби, голюся і причісуюсь. Намагаюсь відвернути увагу тіла від його психічних функцій» [69, с. 9].

Логічно, що своєрідна «ініціація» можлива для оповідача лише в окремому просторі дому, позбавленому присутності Інших. Тож маємо справу із сакралізованим для оповідача процесом та простором, значущістю для нього подібних ритуальних місць.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що іронічне трактування (десакралізація) в прозі С. Дигата отримують «дім» та «храм» як парадигмальні знаки традиційної культури. Натомість автор пропонує злиття двох традиційних просторів, редукцію їх до елементів інтер'єру, пейзажів за вікном або окремої кімнати, що набувають сакрального звучання інакшої якості в урбаністичному просторі соцреалістичного міста.

*3.3.2. Моделі іронічних наративів «родинного простору».* Художній текст потребує особливого підходу для реалізації цілісного аналізу.

Одним із таких підходів може бути художня модель, яка, «на відміну від наукової, скерована не на конкретний об'єкт, не на фрагмент дійсності, на дійсність в її сукупності, цілісності, повноті» [11, с. 98]. Текст і є такою повнотою, в якій реалізується конкретна версія буття. Деконструюючи та моделюючи за окремими системами образів тексти С. Дигата, більшість дослідників відзначають автобіографічність фабульних поворотів, портретів окремих персонажів (Борев [32], Барток [272]). Особливої ваги в когнітивному дискурсі автора набуває поняття родини, сім'ї, на що, як це буває, вплинули факти письменницької біографії (розлучення батьків, конфліктні стосунки з матір'ю, два власних шлюби, доволі жорсткі стосунки з донькою, як наслідок – культивування вільних стосунків).

Формування родинного простору та стосунки в ньому стають метамотивом творчості С. Дигата, зокрема, через те, що приватна територія не мислиться поза тогочасною політичною ситуацією (курган Косцюшка, портрети польських діячів, заперечення Г. Сенкевича як національної символічної парадигми минулого). Тож розглядаємо макрокосм соціальний (держава, нація) та мікрокосм родинний (стосунки пари; тріада «чоловік–дружина–коханка», рідше – взаємодія в тріаді «чоловік–дружина–діти», ще рідше – із включенням родичів другого і третього порядку).

В оповідача родина, як і дім, не асоціюються зі спокоєм, гармонією. Як наслідок – провідною ознакою родинного простору стає конфлікт та неприйняття одне одним: «Генрик і Вікторія почали сперечатися вже за кілька тижнів після весілля» [73, с. 337]. Проте кожна суперечка має виразне гендерне розділення: «У Вікторії заговорила жінка і навряд її вдасться змусити замовкнути», «Ну і на що це схоже, щоб у старої баби дотепер такі капризи були?» [там же]. Фемінне виступає негативним означником, синонімом нелогічності, навіть зла. Перенесення негативних

конотацій у ставленні до держави через жіночий образ уже аналізувалося вище в контексті паралелі з романом Г. Сенкевича «Камо грядеши».

Простір маскулінного значно ширший, проте конвертується за ролями батько–син. Символічна кастрація батька відбувається в трьох із п'яти аналізованих романів; іронічна інтенція однозначно спрямована на постать батька як особи недолугої, не спроможної реагувати на сучасні виклики. Наприклад, у «Подорожі» між батьком і сином відбувається такий діалог:

« – Мене починає хвилювати, що з нього вийде.

Адам презирливо усміхнувся й спитав:

– А з тебе що вийшло?» [72, с. 337].

Потреба зневаження батька поширюється також на наставника (зваблення дружини тренера у «Диснейленді») і на старшого за віком друга (стосунки з Кашаром у «Прощанні»). Власне, тут спостерігаємо інтерпретацію парадигми «батько», суголосну спостереженню, висловленому Р. Бартом: «Нема трагедії, де б не було батька. Реального чи віртуального. Диференційна ознака батька – не кров, не стать, для нього визначальним чинником є попередництво. Все, що прийшло після батька, вийшло з нього; тут неминуче виникає питання вірності. Батько – це минуле. Його сутність лежить значно глибше, ніж будь-які атрибути (кров, влада, вік, стать). Саме тому батько <...> завжди Батько абсолютний, предковичний» [14, с. 185 – 186].

Проте «родинний простір» у текстах С. Дигата включає в себе не лише кривних родичів, а й, ще більшою мірою, коханців або випадкових компаньйонів до чарки:

«Якось ми сиділи в казино в Жуан-ле-Пен; біля стійки помітили молодого чоловіка, що попивав віскі через соломинку. Він був високим, красивим і здався схожим на англійця, милий вираз його обличчя з нотками сором'язливості змушував пройнятися до нього теплом» [73, с. 96 – 97].

У «Прощанні» коханці Додо, коли набридають їй, як правило, шукають собі заміну, що постає з наведеного фрагмента:

«Здається, це Леслі Джеймсон, чемпіон Англії з плавання на стометрівці, – сказала Додо, – дуже симпатичний. Підійди до нього й спитай, чи він справді Джеймсон; якщо так, то спитай, чи погодиться він випити з нами, а якщо ні, то все одно запроси його» [73, с. 97].

З точки зору специфіки нарації текстів зауважимо, що використання різними героями одних і тих самих фраз одночасно провокує іронізацію наративу, певною мірою позбавляє їх права на самостійний голос: із сукупності всіх можливих рольових моделей виокремлює дві – голос жінки та голос безіменного коханця.

Цікавий у стильовому плані й той момент, що діти здобувають право на Голос лише в діалозі з батьком, заперечуючи його, проводячи своєрідну сепарацію. Так, у «Прощанні» іронічне заперечення батька транспонується і на реальний образ, і на сукупність образів попередників. До прикладу:

«– Ти вніс нарешті плату за навчання? – спитав мене вдома батько.

– Ще ні. Завтра заплачу.

Батько роздратовано лягнув себе по стегнах.

– Ну от! Завтра! Все у тебе завтра! Не можеш вирішити й найпростішої справи. Ти взагалі не пристосований до життя.

– Не пристосований» [73, с. 22].

Позірна згода з усім, що закидає батько, насправді означає відмову від сварки, що могла б допомогти батькові окреслити свої власні та синові границі. Інакше кажучи, іронічний потенціал знову полягає в невисловленому: заборона на розстановку кордонів-маркерів – аналогія до акту «вбивство попередника». Водночас відсутність діалогу з

наступником в образі дитини – знищення перспективи «родинного простору» в майбутньому.

Чи не найяскравішим прикладом тут стає опис рецепції батьком статусу власних дітей у його приватному просторі (оповідання «Далека мандрівка»):

«Стомлені бійкою діти підійшли до Маріана і засипали його запитаннями (жодне не озвучене в тексті, як і відповіді на них. – М. О.), на які він не знав, як відповісти. <...> Діти знову почали бійку. У вазу потрапив кубик, і вона розбилася. Вода монотонно капала зі столика на підлогу» [72, с. 398 – 399].

Десакралізація образів батька та матері в літературі соцреалізму призводить до руйнування значущості родинного простору як цілісності, експонуючи через позицію оповідача людину маси, «основною рисою якої є не грубість і відсталість, а ізольованість і відсутність нормальних стосунків» [234, с. 266]. Під нормальними стосунками передбачаються в даному разі цінності традиційного патріархального суспільства.

Розмивання образів батька-матері, чоловіка-дружини, дітей-батьків позбавляє оповідача можливості «проживати міф» (за М. Еліаде), тобто віднаходити гармонію через сакральне. Саме через це й Бог-батько зазнає такої ж зневаги, ущемлення прав, метафізичної смерті, як і біологічний. Іронізування над родиною у вигляді протиставлення наративних прошарків для С. Дигата набуває значення філософського акценту: кривні зв'язки не впливають на «Іншість», тобто особистість екзистенціаліста однаково почуватиметься zagrożеною. Екзистенційний мотив іронії крізь призму родини поширюється також на державу й на націю загалом. Лакуна на місці нівельованих батьківських постатей нічим не заповнюється, хоча може зі стилістичною метою (іронія) містити посилення на політичні аспекти.

Моделювання «родинного простору» в координатах цілковитої неґації традиційного суспільства (руйнування мікро- і макрокосмів) інспіроване як біографічними чинниками, так і світоглядною настановою на пізнання світу, що реалізується автором через взаємне декларативне неприйняття / прийняття героїв-оповідачів, яке найчастіше розгортається в діалогах, зокрема в розмовах про родину:

«– Якщо вже бути відвертим, – зізнався я, – то головна причина, яка й змусила покинути вашу вітальню якнайшвидше, полягала в тому, що все в ній здалося монструозно, ненормально нормальним.

– Влучно сказано, – погодився Мірек, – але це вже інше питання. Не знаю чому, але мені дуже хотілося, та й зараз хочеться, щоб Ви не пов'язували мене з цією вітальнею...» [73, с. 115].

У наведеному діалозі наратором застосовано аналепсис – важлива для С. Дигата складова моделі «родинного простору»: для оповідача принциповим видається питання аргументації власних дій, що в той чи інший спосіб корелюють із проблемами родини. Зауважимо також, що фокалізатором фрагментів оповіді, в яких присутній образ традиційної родини або її складників, є найчастіше сильно виражений першоособовий наратор із негативною оцінкою щодо антагоніста.

Підсумовуючи, зазначимо, що модель «родинного простору» в аспекті персоносфери значно ширша, ніж сімейне ядро. В її контекстуальний простір залучені численні додаткові персонажі, переважно антонімічні за своєю позицією до оповідуваного. Здійснюється повна сепарація так званого позитивного героя від традиційного за релігійним спрямуванням, а також від концепцій ідеологічного порядку.



### ***Висновки до розділу III***

Визначальною рисою авторського стилю С. Дигата виступає іронія як засіб, що маркує пафос авторського письма, екстраполюється практично на конструктивні рівні тексту, впливає на формування наративів. Зокрема, письменник, відповідно до екзистенційної практики сюжетотворення, дає право голосу оповідачеві та численним персонажам у межових ситуаціях абсурду, що робить украй специфічною оповідь – складає строго індивідуалізовану наративну персоносферу.

У координатах дигатівської прози подібний прийом формує виразний ряд образів «маленьких людей» – переважно дрібних службовців («Далека мандрівка»), різноманітних приживал («В тіні Брукліна»), легковажних жінок, друзів по чарці та інших такого роду персонажів. На відміну від малої прози, у романах екзистенційна іронія яскраво виявляє себе на сюжетно-композиційному рівні (кумедність ситуацій, фікційність / нефікційність оповіді, гіперболізація, прийом градації, кільця).

Відповідно до дигатівського розуміння та інтерпретації екзистенціалізму (присутність образу Бога, суб'єкт-суб'єктні відносини між персонажами й подекуди голосами оповідачів, парадоксальні збіги просторових координат з профанацією поетики сакрального ландшафту та інше), важливого значення набувають структурована відносно атракційного центру персоносфера, подвійність хронотопу, зокрема, забруднення сакрального ландшафту дріб'язковою буденністю. Йдеться, передусім, про авторський підхід до моделювання простору «дому», «храму» та «родинного простору» як таких, що провокують поглиблення екзистенційної ситуації вибору для оповідача, а також відповідної рецептивної уваги.

Спрямувавши розвідку на сакральні образи з точки зору їхньої рецепції, на прикладах такого роду фіксуємо логічну конфокальність

сприйняття моделей: топос «дому» озвучується голосами принаймні двох, можливо, й більшої кількості нараторів. Залучення позиції Іншого в такому випадку вочевидь супроводжується коливаннями та зміною наративного темпу.

Породжена іронією, семантична лакуна смислів виявляється продуктивним засобом для прочитання щонайменше двозначних підтекстів, аргументує пасіонарність іронії. Відповідний до цього принцип включення у текстовий простір кількох голосів витримується і при моделюванні «родинного простору», «храму», щоправда, автор додає навмисне марковані іронічні елементи (анахронії, анізохронії).

Отже, моделювання стилю дигатівського письма дозволяє дійти загального висновку про формотворчий потенціал іронії як такої.

## ВИСНОВКИ

У висновках узагальнено результати аналітичного моделювання іронічного наративу, дослідженого в контексті польської прози соціалістичної доби з урахуванням класичної традиції, оскільки тяглість польської іронічної інтенційності від Г. Сенкевича й до С. Дигата є іманентною рисою національної літератури поляків.

Специфіка досліджуваного полягає в певній складності сприйняття іронічного пафосу тексту, прочитуванні його підтекстів, особливо якщо йдеться про створене за інших часів (не в хронотопі реципієнта) або не в межах власної культури, унаслідок так званої естетичної дистанції (за Х.-Р. Яуссом), коли рецептивний «твір» може бути не суголосним авторському тексту.

Так само як і українська, польська літературна ситуація у ХХ ст. зазнала значних, інспірованих соціалістичною ідеологією впливів, проте зберегла кілька питомо ментальних векторів розвитку (приміром, так званий чорний гумор). У цьому плані показовою постає авторська манера письма С. Дигата, унаочнюючи специфіку польського іронічного дискурсу. Іронічний наратив виступає в ролі репрезентанта авторського літературного стилю, характерного для періодів виснаження будь-якого певного методу (починаючи від романтичної іронії). Зміна методологічних акцентів у новітній ситуації, пов'язаних з ідеологічними фреймами нового соцреалістичного напрямку, провокувала на опір новому канону письма, девіантною версією якого й постає авторський стиль С. Дигата.

Аналіз художніх текстів обраного автора з позицій наративу (увага зосереджувалася на таких текстах С. Дигата, як «Прощання», «Подорож», «Диснейленд», збірці оповідань «Рожевий зошит»), взятий у контексті відповідного досвіду Г. Сенкевича, Т. Брези, В. Гомбровича, дозволив виокремити й конституювати таке: авторські оповідні стратегії за типом,

темпом нарації, фокалізацією / конфокальністю, типовими та «фантомними» образами передбачають виокремлення аналітичних факторів, які повністю чи частково виявляють типологію іронічного наративу – зокрема, національна (ментальна) картина світу, індивідуальні ідеологічні переконання, суспільно-історичний контекст, окреслення категорій «Свій» / «Чужий», вибір наративної стратегії та типових образів, наявність маркерів ідіостилу епохи на семантичному рівні, сюжетна варіативність та рольова функція наратора, суперечність / відповідність наративній тенденції конкретного напрямку.

Маркерами наративних інтенцій, заданих самим оповідачем (відповідно до класифікації наративу / ненаративу за В. Шмідом, диференціації точок фокалізації за Ж. Женеттом) виступають персонажі парадигми: Лідка («Прощання»), Йовіта-Агнешка («Диснейленд»), Зіта («Подорож»), які презентують наративи (є незворотна зміна стану) в ролі фокалізаторів із застосуванням множинної фокалізації (погляди на вказаних героїнь з точки зору кількох різних оповідачів). Іронічну інтенційність оповіді задає конфліктність позицій жіночих образів-фокалізаторів у ролі оповідачів.

Застосовуючи окреслений наратологічний та компаративістичний підходи до аналізу текстів, нами було виділено й «голос автора», тобто розкрито один із підходів до прочитання власне авторської інтенційності оповіді, що дозволяє під новим кутом зору оцінювати мистецькі зразки соціалістичного реалізму.

Ментальну складову авторського стилю письма з'ясовано через порівняння із текстами Г. Сенкевича, Т. Брезі, В. Гомбровича, невід'ємною частиною яких є специфічний гумор, зокрема іронія. Саме іронічний первень із його інтертекстуальними й інтермедіальними вкрапленнями постає ключовим кодом до відповідного прочитання прихованого іронічного пафосу в текстах кожного з наведених

представників польської літератури. Висновуємо, що для ідентифікації іронічної інтенції наратора, на відміну від його персонажів, важливо надалі зіставляти три точки зору: перцептивну, ідеологічну та мовну.

Розглядаючи іронію як стильову домінанту письма, пропонуємо включити до наукового обігу поняття «іронічного наративу», який зручно розкривається передусім крізь призму металогії (алюзії, цитати, ремінісценції, повтори, екфрасиси маркують наративні чинники). Зосередження іронічних інтенцій на символах, алегорії, стилістичних повторях, антонімії, оксюморолах, гротеску, пародіюванні, цитуванні й можливих інтертекстуальних включеннях конструює образ оповідача та його позицію. Такий підхід водночас дає змогу не лише виявити портрет іронічного наратора, а й акцентувати його власні погляди в наявних колізіях сюжетики, знайти загальний принцип мотивації його дій, типології висловлювань, тобто розкрити інтенційну суть оповіді.

Бінарна опозиція «Свій / Чужий» у художніх текстах С. Дигата доводить неприйняття не лише соцреалістичних, але й водночас романтичних ідеалів, про що свідчить пародіювання ним сюжетної та образної канви роману Г. Сенкевича, а також розбіжності в поглядах із ортодоксальним соцреалізмом Т. Брезі.

Ідеологічний та мовний первні наративу в текстах С. Дигата, який вважав неможливим інтелектуальне осмислення й оновлення мистецтва під тиском стандартизованої доктрини, постають крізь палітру так званих фантомних образів (модельованих за мотивами Другої світової війни або сучасної політики – в цьому плані виявлено використання суголосних Т. Брезі ремінісценцій, алюзій, екфрасисів, проте іронічна інтенційність кожного з авторів була пов'язана з іншим). Приховану авторську іронію спрямовано проти католицизму в інтерпретації, делегованій наратору.

Знаковою парадигмою, що маркує авторську іронію, постає «образ жінки», яка незмінно виступає втіленням лукавства, життєвим

випробуванням для оповідача. Переважно звідси ідіостиль С. Дигата характеризує й функція екзистенційного пограниччя. На рівні світогляду для письменника – це прямий, неприхований вимір осмислення творчості й буття, що висвітлюють інтертекстуальні перегуки, наслідування наративних стратегій тексту, темп нарації, наявність фантомних та типових образів (як виявилось, запозичених зі зразків раннього періоду творчості В. Гомбровича).

Під впливом ранньої творчості В. Гомбровича у прозі С. Дигата промальовується також ряд стильових домінант: екзистенційна світоглядна орієнтованість, аспекти негачії тілесного, навмисне акцентування на національно значимих політичних символах, пародіювання традиційних для польської культури образів і фабул.

Екзистенційна іронічність екстраполюється практично на всі рівні тексту, наративні прошарки генеруються абсурдом межових ситуацій завдяки строго індивідуалізованій наративній структурі сюжетної персоносфери – подібний прийом у координатах малої прози С. Дигата формує виразний ряд образів «маленьких людей» («Далека мандрівка»), різноманітних любителів чужих досягнень («В тіні Брукліна») та інших такого роду персонажів, кожний з яких постає через свій характерний наратив. Натомість у романах екзистенційна іронія виявляє себе на сюжетно-композиційному рівні (кумедність ситуацій, фікційність / нефікційність оповіді, гіперболізація, прийом градації, кільця).

Дигатівське розуміння та інтерпретація екзистенціалізму (суб'єкт-суб'єктні відносини між персонажами й подекуди голосами оповідачів, присутність образу Бога та інше), завдяки пасіонарності іронії, відображено в авторських акцентах через прийом моделювання простору «дому», «храму» та «родинного простору», за якими персонаж приймає рішення, що зрештою аргументує сюжетну розв'язку. При моделюванні

таких топосів, як «родинний простір», «храм», «дім», автор додає навмисно марковані іронічні елементи, десакралізуючи ці традиційні парадигми.

З'ясовано, що вагомим означником авторського стилю виступає злиття сакральних просторів, їхнє редукування в бік зосередження на окремих елементах інтер'єру або його геометрії. Виявлені особливості моделюють новий урбаністичний простір соціалістичного міста в опозиції до традиційної репрезентації міста в романтичній національній традиції (переважно йдеться про Варшаву й Краків).

Зосередивши увагу на типології презентації простору родини, простежували, що автор залучає до нього другорядних персонажів, використовує виразну інтерференцію наративів; щоправда, при фокалізації наративу він не надає самотійного голосу дітям. Вказані прийоми акцентують екзистенційність опозиції «Я» та «Інший». Як маркер авторського стилю у попередній традиції в інтерпретації С. Дигата «родинний простір» свідомо розмивається.

Інтенційність наративу в текстах перебуває під значним впливом культурних зсувів, конфліктів між поколіннями, історичних та біографічних обставин. Іманентна природа іронії дозволяє окреслити підходи до декодування іронічного наративу та його стилетвірної функції відповідно до авторської програми за будь-якої рецептивної множинності версій прочитання. Отже, моделювання стилю дигатівського письма підводить до загального висновку щодо генеративної функції іронії як такої, яка у межах відповідної історичної ситуації ґрунтується на специфіці власної літературної традиції.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверінцев С. С. Автор. *Естетика і поетика словесної творчості: хрестоматія-практикум.* / Квашина Л. П. Донецьк : ДонНУ, 2012. С. 79–84.
2. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Основи, 2002. 518 с.
3. Аналітика наративного дискурсу : навчально-методичний посібник / упоряд. : О. В. Кеба, Р. М. Семелюк. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. 200 с.
4. Ангелова П. Топоси батьківщини в автобіографіях Еліаса Канетті. *Маска і метаморфоза. (Де)конструювання діалогічного мовлення і філософія метаморфози Еліаса Канетті* / упоряд. і ред. Тимофій Гаврилів. Львів : ВНТЛ-Класика, 2006. С. 121–134.
5. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. : монографія. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2000; Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
6. Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. 168 с.
7. Арендт Х. Истоки тоталитаризма. Москва : ЦентрКом, 1996. 672 с.
8. Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика. *Интертекстуальные связи в художественном тексте : межвузовский сборник научных трудов* / отв. ред. И. В. Арнольд. Санкт-Петербург : Образование, 1993. С. 4–10.
9. Артеменко Ю. Відтворення ідіостилю Маркуса Зузака в українському перекладі роману «The book thief». «Південний архів» : збірник наукових праць. Філологічні науки. URL : [https://Pafn\\_2018\\_73\\_43.pdf](https://Pafn_2018_73_43.pdf)



10. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
11. Астрахан Н. Моделювання у літературознавстві: термінологічні аспекти методологічних проблем. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/1819/1/05aniamp.pdf>
12. Базилевский А. Б. Человек-создатель в польской прозе начала XX века. *Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков.* Москва : ИМЛИ РАН, 2017. URL : <https://istina.msu.ru/collections/48436855/>
13. Баррі П. Наратологія. *Всуп до теорії: Літературознавство та культурологія* / пер з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. С. 263–290.
14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. Москва : Прогресс, Универс, 1989. 616 с.
15. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Худож. лит., 1990. 543 с.
16. Бахтин М. М. Проблема текста. *Собрание сочинений.* Москва : Рус. слов., 1996. Т. 5. С. 306–328.
17. Бахтин М. М. Работы 20-х годов : сборник статей. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
18. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
19. Башляр Г. Дом от погребя до чердака. Смысл жилища. *Логос.* 2002. № 1. С. 1–26.
20. Башляр Г. Поэтика пространства. *Избранное: Поэтика пространства.* Москва : Росспэн, 2004. С. 8–113.

21. Білецький О. І. «Прометей» Есхіла і його потомки в світовій літературі. *Есхіл. Прометей закутий*. Київ : Мистецтво, 1949. С. 5–95.
22. Бергсон А. Творча еволюція. Київ : Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.
23. Бердяев Н. А. Самопознание: (Опыт философской автобиографии). Москва: Книга, 1991. 446 с.
24. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва : Наука, 1990. 221 с.
25. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. Москва : Правда, 1989. 607 с.
26. Беценко Т. П. Фігура семантико-синтаксичного паралелізму як мовно-естетичний засіб текстово-образної організації народних дум. // *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. 2017. № 28. С. 11–14.
27. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох : пер. з англ. / за заг. ред. Р. Семківа. Київ: Факт, 2007. 720 с. (Сер. «Висока полиця»)
28. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.
29. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Москва : Добросвет, 2000. 258 с.
30. Болдина Л. И. Ирония как вид комического : автореф. дис... канд. филол. наук : 12.03.82. Москва , 1982. 40 с.
31. Бондарева О. Є. Парадокси мови радянської доби у постмодерній драматургічній транскрипції. *Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту ім. Т. Шевченка. Сер. Філологічні науки*. Луганськ, 2007. № 20 (136), ч. 1. С. 5–20.
32. Боров Ю. Комическое. Москва : Искусство, 1970. 269 с.
33. Брандес М. П. Стилистический анализ (на материале немецкого языка). Москва : Прогресс-традиция :ИНФРА-М, 2004. 413 с.

34. Брежа Т. Бронзовые врата. Римский дневник. Москва : Прогрес, 1964. 518 с.
35. Брежа Т. Валтасаров пир. Лабиринт. / пер с польск., предисл. С. Ларина. Москва : Худож. Лит., 1976. 614 с.
36. Брежа Т. Листи з Гавани. *Всесвіт*. 1964. № 1. С. 3–11.
37. Брежа Т. Стены Иерихона. Лабиринт : Романы. Москва : Радуга, 1985. 480 с.
38. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 429–436.
39. Бровко О. О., Богданець-Білокаленко Н. І. Культурний ландшафт художнього тексту як вияв етнічної ідентичності: технологія вивчення. Гірська школа Українських Карпат. 2017. № 17. С. 136–139.
40. Бродський Й. Нобелівська лекція. Естетика і поетика словесної творчості: хрестоматія-практикум / Квашина Л. П. Пер. з рос. М. Жилиної. Донецьк : ДонНУ, 2012. С. 69–76.
41. Васильєв Є. М. Особливості радянської та пострадянської інтерпретації драматургії Фрідріха Дюрренматта: театр і кінематограф. Мінотавр у лабіринті: творчість Фрідріха Дюрренматта між традицією та субверсією. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. С. 212–231.
42. Веселовський А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 404 с.
43. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. Москва: Гослитиздат, 1959. 654 с.
44. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі. Львів : ВНТЛ-Класика, 2009. 480 с.
45. Гагарин А. С. Экзистенция и экзистенциалы человеческого бытия в современной философской антропологии. Исторические,

философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. *Вопросы теории и практики*. 2015. № 12. Ч. 2. С. 70–73.

46. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори : пер. з нім. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.

47. Гайдеггер М. Шлях до мови. *Дорогою до мови*. Львів : Літопис, 2007. С. 203–228.

48. Галета О. Іронія : збірник статей / упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська. Львів : Літопис; Київ : Смолоскип, 2006. 238 с.

49. Гаспаров Л. М. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный. URL : <https://www.psyling.com/%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D1%83%D1%80%D1%83%D1%81-%D1%84%D1%83%D0%BD%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9/>.

50. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо–Психо–Логос. Москва : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 480 с.

51. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. Москва : Эксмо; Алгоритм, 2008. 541 с.

52. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. Москва : Искусство. Т. 1. 1968. 312 с.

53. Геллер Л. Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму. *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения* : коллективная монография / под научн. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce. 2018. С. 123–149.

54. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Ленинград : Сов. писатель, 1979. 222 с.

55. Гиршман М. М. Литературное произведение как бытие общение: что мы анализируем и интерпретируем? *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. [2-е изд., доп.]. Москва : Языки славянских культур, 2007. С. 514–526. URL : <https://iknigi.net/avtor-mihail-girshman/19815-literaturnoe-proizvedenie-teoriya-hudozhestvennoy-celostnosti-mihail-girshman/read/page-2.html>.

56. Гірняк М. Іронія і самовираження. Іронія : зб. статей /упор. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська. Львів : Літопис; Київ : Смолоскип, 2006. С. 66–71.

57. Гірняк М. Наративні стратегії прози Віктора Петрова-Домонтовича у контексті проблеми авторської присутності в тексті. *Літературознавчі обрії*. праці молодих учених. Вип. 12. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2006. С. 65–74.

58. Гомбрович В. Фердидурке / пер. з польськ. А. Бондар. Київ : Основи, 2002. 325 с.

59. Гомбрович В. Щоденник : У 3-х т. Том 1. 1953–1956. 414 с. Том 2. 1957–1961. 339 с. Том 3. 1961–1969. 365 с. / пер. з польськ. Р. Харчук. Київ : Основи, 1999.

60. Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістських студіях. *Біблія і культура*: зб. наук. ст. Чернівці : Рута, 2001. Вип. 3. С. 45–48.

61. Гром'як Р. Проблема включення українських традицій в сучасну наратологію / *Наративні виміри літератури*: матеріали міжнар. конф. з наратології. 23-24 жовтня / упор. І. В. Папуша. *Studia methodologica*. Вип. 16. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 10–20.

62. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.

63. Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27863/04-Gundorova.pdf?sequence=1>
64. Денисюк Н. Питання наративу в концепції фікційного світу Петера Ламарка та Стейна Олсенау. *Studia methodologica* : наук. зб. Тернопіль : ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 52–54.
65. Деркач Л. М. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2008. 17 с.
66. Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля : пер. с англ. Санкт-Петербург : Алтейя, 1999. 208 с.
67. Дземидок Б. О комическом. Москва : Прогресс, 1974. 223 с.
68. Дзик Р. А. Олександр Потебня і теорія інтертекстуальності. *Питання літературознавства*. Чернівці : Рута, 2010. Вип. 81. С. 37–44.
69. Дигат С. Діснейленд / пер. з польської Ю. Попсуєнко. Київ : Молодь, 1973. 189 с.
70. Дмитриевская Л. Н. Новый взгляд на образ «маленького человека» в повести Н. В. Гоголя «Шинель». *Русский язык, литература, культура в школе и вузе*. Киев. 2009. № 4. С. 2–5.
71. Домилівська Л. В. Ідіостиль Юрія Яновського в контексті лінгвоестетичних парадигм I половини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01. Київ , 2011. 18 с.
72. Дыгат С. Прощание. Диснейленд : рассказы. М.: Прогрес, 1971. 446 с.
73. Дыгат С. Прощание. Кишинев : Картя Молдовеняске, 1981. 427 с.
74. Еко У. Роль читача. Дослідження семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 283 с.

75. Екфразис: вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
76. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя». URL : <http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>
77. Жадан С. Капітал. Харків : Фоліо, 2009. 797 с.
78. Жигун С. Емігрант, репатріант, іноземець в українському і болгарському детективі 1950–80-х років. *Дриновський збірник*. С. 172–178. URL : <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/31605/1/Zhyhun-IF-detektyv.pdf>.
79. Женетт Ж. Вступ до архітексту. *Естетика і поетика словесної творчості* : хрестоматія-практикум / Квашина Л. П. Пер. з франц. Н. Колтакової. Донецьк : ДонНУ, 2012. С. 255–267.
80. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т.1. 472 с.; Т.2. 472 с.
81. Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин: четыре диалога о прекрасном и об искусстве. Москва : Искусство, 1978. 432 с.
82. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
83. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва , 1962. 572 с.
84. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс* : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 1996. С. 136–163.
85. Іванишин П. В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : монографія. Дрогобич : Відродження, 2005. 308 с.
86. Ільницький М., В. В. Будний. Порівняльне літературознавство : навчальний посібник : у 2 ч. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім.Івана Франка, 2007. Ч. 1: Лекційний курс. 280 с.

87. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 176–208.

88. Індик М. Літературознавчі дослідження і когнітивне літературознавство. *Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 127–141.

89. Калита О. Засоби іронії в малій прозі. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. 238 с.

90. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Москва: ЛКИ, 2010. 264 с.

91. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 9–37.

92. Касперський Е. Про теорію компаративістики. *Література. Теорія. Методологія.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія, 2008. С. 518–540.

93. Квашина Л. П. Естетика і поетика словесної творчості : хрестоматія-практикум. Донецьк : ДонНУ, 2012. 308 с.

94. Квинтилиан М. Ф. Риторические наставления / пер. с лат. А. Никольского. Санкт-Петербург, 1834. 1071 с.

95. Кеба О. В. Позасюжетні персонажі та вставні епізоди в художній структурі роману. *Пасіонарність другорядного* : матеріали XIV Міжнародної літературознавчої конференції, 11–12 травня 2017 р. Чернівці : ЧНУ, 2017. С. 140–143.

96. Кебуладзе В. І. Поняття досвіду в фундаментальній онтології М. Гайдегера та в екзистенціальній феноменології Ж.-П. Сартра і М. Мерло-Понті. *Вісник Київського національного університету.* URL : [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJ](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJ)



RN&IMAGE\_FILE\_DOWNLOAD=1&Image\_file\_name=PDF/VKNU\_FP\_2013\_4\_8.pdf.

97. Кюсе М. И. Лингво-когнитивные аспекты аллюзии: На материале заголовков английских и русских журнальных статей : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Москва, 2002. 281 с.

98. Кирилина А. В. Телесная метафора. *Словарь гендерных терминов*. Москва : Информация – XXI век, 2002. С. 214.

99. Клинг О. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина). *Экфрасис в русской литературе* : труды Лозаннского симпозиума. Москва : Изд-во «МИК», 2002. С. 97–110.

100. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини»). *Філологічні науки*. 2012. № 2. С. 46–50.

101. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 240 с.

102. Кольцова І. Г. Сенкевич як майстер батальних сцен (на матеріалі роману "Ogniem i mieczem"). *Scripta manent* : молодіж. наук. вісн. Ін-ту філології та журналістики : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України. Луцьк, 2014. С. 92–95.

103. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.

104. Кравченко Н. Афективне внутрішнє мовлення в німецькомовній художній прозі ХХ ст. Дис. ... канд. филол. наук, 10. 02. 04 – германські мови. Київ, 2016. 227 с.

105. Крістева Ю. Самі собі чужі / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 262 с.

106. Крістева Ю. Текст романа. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва : РОССПЭН, 2004. С. 395–593

107. Кьеркегор С. О понятии иронии. *Логос*. 1993. № 4. С. 176–198.
108. Лавриненко О. О. Алюзія як засіб концептуальної репрезентації знань. *Слов'янський вісник* : зб. наук. праць. Рівне : РІСКСУ, 2006. Вип. 6. С. 157–166.
109. Лавський Я. Іронія. Історія. Геополітика. Польсько-українські літературні студії. Київ : Талком, 2018. 368 с.
110. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, котрими ми живем. Москва : УРСС Едиториал, 2004. 256 с.
111. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 587 с.
112. Лановик М. Наратологічні проблеми художнього перекладу. *Наративні виміри літератури* : матеріали міжнар. Конф. з наратології. 23–24 жовтня / упор. І. В. Папуша. *Studia methodologica*. Вип. 16. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 71–83.
113. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. Тернопіль : Ред.-вид. від. ТНПУ, 2006. 470 с.
114. Лановик М. Феноменологія і проблеми інтерпретації художнього тексту. *Теорія літератури, компаративістика, україністика* : збірник наукових праць з нагоди 70-річчя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. С. 42–49.
115. Лебедев И. А. Семантика и семиотика в культуре тоталитарных обществ: миф, символ, ритуал : дис. на соискание ученой степени канд. философ. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Санкт-Петербург : СПбГУ, 2006. 163 с.
116. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.

117. Литвак С. Я., Приходько А. І. Іронія як мовленнєвий акт з імпліцитною оцінкою. *Іноземна філологія*. Львів, 1991. Вип. 102. С. 78–80.
118. Лихачев Д. Поэзия садов. Санкт-Петербург : Наука, 1991. 370 с.
119. Лихачов Д. С. Внутрішній світ художнього твору. Естетика і поетика словесної творчості : хрестоматія-практикум / пер. з рос. С. Денисенкової, Я. Губарева, М. Жилиної. Донецьк : ДонНУ, 2012. С. 89–104.
120. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
121. Лосев А. Ирония античная и романтическая. *Эстетика и искусство*. 1979. 815 с.
122. Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект). *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи* : антологія / заг ред. Д. Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 195–211.
123. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 1998. С. 13–285.
124. Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры. *Труды по знаковым системам*. Том 4. Тарту, 1973. С. 227–243.
125. Любимова Т. Б. Комическое, его виды и жанры. Москва : Знание, 1990. 194 с.
126. Ляшов Н. Інтертекстуальні елементи в історичному романі Генка Сенкевича «Вогнем і мечем». *Волинь філологічна: текст і контекст*: зб. наук. пр. / Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Ін-т філології та журналістики. Луцьк, 2015. Вип. 19: Українська література як художній феномен. С. 110–118.

127. Мазепова О. В. Лінгвістичні особливості ідіостилю Сохраба Сепехрі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.13 «Мови народів Азії, Африки, аборигенних народів Америки та Австралії». Інститут сходознавства ім. А. Кримського НАН України. Київ, 2007. 20 с.
128. Майдаченко П. І. Комічне в сучасній українській прозі. Київ : Дніпро, 1991. 190 с.
129. Мальцев Л. А. Традиция экзистенциализма в польской прозе второй половины XX века / автореф. дис. доктора филол. наук.: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (литература Польши). Москва, 2010. 43 с.
130. Мальцев Л. А. В. Гомбрович и Г. Херлинг-Грудзинский: диалог с экзистенциалистами. *Витольд Гомбрович в европейской культуре*: сборник статей. Москва : Институт славяноведения РАН, 2006. С. 94–110.
131. Мальцев Л. А. Между Россией и Западом: традиция экзистенциализма в творчестве Г. Херлинга-Грудзинского : монография. Калининград : Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. 244 с.
132. Мальцев Л. А. «Дневник» Витольда Гомбровича: реформа жанра. *Славяноведение*. Москва : Институт славяноведения РАН, 2009. № 5. С. 69–77
133. Марценішко В. Особливості часопросторової організації історичних романів Михайла Старицького і Генріка Сенкевича. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. пр. / Держ. вищ. навч. закл. «Ужгородський національний університет». Ужгород, 2011. Вип. 16. С. 187–191.
134. Мацевко-Бекерська Л. Наратологічна проекція концепту «герой». URL :

<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18496/32-Matsevsko-Bekerska.pdf?sequence=1>.

135. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторовочасової конфігурації літературного твору. *Вісник Львів. ун-ту* : зб. наук. пр. Серія: Іноземні мови. Львів, 2011. Вип. 18. С. 52–59.

136. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського держ. ун-ту імені В. Сухомлинського*. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2011. № 48. 140 с.

137. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX початку XX століття у дзеркалі наратології. Львів : Сплайн, 2008. 408 с.

138. Машкова Л. А. Аллюзивность как категория вертикального контекста. *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 1989. № 2. С. 25–33.

139. Миры образов – образы мира: справочник по имагологии / пер. с нем. М. И. Логвинова, Н. В. Бутковой. Волгоград, 2003. 93 с.

140. Мегела І. Інтермедіальна авторська стратегія Германа Гессе у романі «Степовий вовк». *Ейдос літературознавчого дискурсу*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. С. 214–229.

141. Менегетти А. Образ и бессознательное : учебное пособие по интерпретации образов и сновидений. Москва : Онтопсихология, 2000. 448 с.

142. Мітосек З. Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 198–215.

143. Міщук Р. До характеристики індивідуального стилю І. Нечуя-Левицького. Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст. Київ, 1987. С. 140–168.

144. Моклиця М. Мовний вимір гротескного образу (роман В. Гомбровича «Фердидурке»). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2011. № 1. С. 106-111.

145. Моренець В. Навколо питання про «Модерністський іронічний дискурс» *Наукові записки «Києво-Могилянської Академії»*. Київ : Видавничий дім «Академія», 1999. С. 103–110.

146. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфрастичних описах. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 291–296.

147. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм. *Література. Теорія. Методологія*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 333–377.

148. Мукаржовський Я. Структуральна поезика. Москва : Языки русской культуры, 1996. 480 с.

149. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична (Фрагменти). *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів : Літопис, 2002. С. 425–446.

150. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегія. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ : Києво-Могилянська акад., 2006. С. 91–103.

151. Наливайко Д. Французька літературна компаративістика в європейському континуумі. *Національні варіанти літературної компаративістики* / Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 19–81.

152. Наливайко Д. Стиль напряду й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. *Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.* Київ , 1987. С. 3–42.

153. Наливайко Д. С. Літературна імагологія: предмет і стратегії. *Теорія літератури й компаративістика* : статті, розвідки. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 91–103.
154. Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація : монографія / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. 291 с.
155. Нікоряк Н. В. Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка «Київських фресок» Сергія Параджанова). *Питання літературознавства*. 2013. № 88. С. 351–367.
156. Новожилова К. Р. Стилистика повествовательного текста. Теоретические и исторические основы. Санкт-Петербург : Преском, 2007. 84 с.
157. Нямцу А. Є. Трансформаційна поліфонія «точек зрення» в сучасних обробках традиційних сюжетів, образів і мотивів. *Біблія і культура*: зб. наук. ст. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 11. С. 14–27.
158. Овчаренко О. Соціалістичний реалізм і сучасний літературний процес. Київ, 1971. 268 с.
159. Оляндер Л. Форми вияву імагологічних процесів у суспільстві й у літературі та способи їх відображення у творах письменників. *Волинь філологічна: текст і контекст*: зб. наук. праць. Луцьк, 2011. Вип. 12. С. 175–182.
160. Онтологія и поезика: теоретические и аналитические аспекты. Донецк-Siedlce, 2015. 410 с.
161. Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея. *Избранные труды* / сост., предисл. и общ. Ред. А. М. Руткевич. Москва : Весь мир, 1997. URL : <https://kph.ffs.npu.edu.ua!/e-book/tpft/data/WOLG%20%23%201/929.%20%CE%F0%F2%E5%E3%E0-%E8->

%C3%E0%F1%F1%E5%F2%20%D5.%20%C8%E7%E1%F0%E0%ED%E  
D%FB%E5%20%F2%F0%F3%E4%FB/929.%20%CE%F0%F2%E5%E3%E  
0-%E8-

%C3%E0%F1%F1%E5%F2%20%D5.%20%C8%E7%E1%F0%E0%ED%E  
D%FB%E5%20%F2%F0%F3%E4%FB.pdf

162. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. *Вибрані твори* / пер. з ісп. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. Київ : Основи, 1994. 420 с. URL : [http://www.ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset\\_\\_masa\\_\\_ua.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset__masa__ua.htm).

163. Остапович М. Іронічна деконструкція національного міфу в романі «Прощання» Станіслава Дигата. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини: спільний українсько-румунський науковий журнал*. Серія «Філологічні науки» / редколегія : Т. Бойчук, Ш. Пуріч, А. Мойсей. Чернівці; Сучава : БДМУ, 2019. № 1. С. 95–99.

164. Остапович М. О. Алюзія як засіб демонстрації іронічної інтенції наратора в творах Станіслава Дигата. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство*. Вип. 1–2 (91–92) / редкол.: Л. В. Гармаш та ін. Київ : Вид. дім Д. Бураго, 2019. С. 140–152.

165. Павлик М. Вітольд Гомбрович – польський голос у світовій літературі. *Вісник Львівського університету. Серія : журналістика*. 2004. Вип. 25. С. 341–348

166. Павлишин М. Канон та іконостас. Київ : Час, 1997. 447 с.

167. Паньков Е. А. Эссе в польской литературе 50-60-х годов XX века и творчество Тадеуша Брезы : автореф. дис. Канд. Филол. Наук: спец. 10.01.03. Минск, 2003. 24 с.

168. Папуша І. «Що таке наратологія?» (Огляд концепцій / Папуша І. *Наративні виміри літератури*: матеріали міжнар. конф. з наратології. 23–24 жовтня / упорядник І. В. Папуша. *Studia methodologica*. Вип. 16. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 29-46.



169. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції // *Теорія літератури, компаративістика, україністика: Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка*. Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. С. 31–42.
170. Пацаранюк Ю. Іронія як засіб імпліцитного інформування у процесі мовленнєвої діяльності. *Семантика мови і тексту: зб. статей VIII міжнар. наук. конф. Івано-Франківськ : Плай, 2003. С. 400–404.*
171. Пештак П. Російський формалізм. *Література. Теорія. Методологія*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія, 2008. С. 136–175.
172. Польские экранизации произведений Сенкевича. URL : <https://culture.pl/ru/article/polskie-ekranizacii-proizvedeniy-senkevicha>.
173. Полюга В. Специфіка та екзистенціальний характер філософування василя Стуса. URL : <http://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/788/1/Spetsyfika%20ta%20ekzystentsialnyi.pdf>.
174. Потебня О. Думка й мова. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 23–40.
175. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии. Киев : Наукова думка, 1989. 128 с.
176. Почепцов Г. Контроль над розумом. Київ : КМА, 2012. 350 с.
177. Пришва Б. Г. Засоби гумору в творах Остапа Вишні. *Лінгвостилістичний аналіз*. Київ : Вища школа, 1977. 118 с.
178. Пронкевич О. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму : монографія. Київ : Педагогічна преса, 2007. 256 с.
179. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. 2-е изд. Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. 287 с.

180. Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2010. 152 с.
181. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
182. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение. Теория метафоры. Москва : Прогресс, 1990. С. 416–434.
183. Рихло П. Поетика діалогу: творчість Пауля Целана як інтертекст. Чернівці : Ruta, 2005. 584 с.
184. Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість. Київ : Дух і Літера, 2002. 104 с.
185. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів : Літопис, 2002. С. 288–304.
186. Рікер П. Сам як інший. Київ : Дух і Літера, 2002. 458 с.
187. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 305–326.
188. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. К., 2007. URL : [http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Rogotchenko\\_Soc\\_Realism.pdf](http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Rogotchenko_Soc_Realism.pdf).
189. Родный О. В. Смех в философской рефлексии. *Гілея: науковий вісник*. Київ : ВІР УАН, 2011. Вип. 54 (№ 11). С. 252–254.
190. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. Москва : Русское феноменологическое общество, 1996. 279 с.

191. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 354 с.
192. Рябченко М. Автобіографічний наратив у сучасній українській прозі (за творчістю Н. Сняданко та С. Пиркало). *Літературознавчі студії*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. Вип. 23. Ч. 1. С. 375–379.
193. Савчук Р. І. Методологічні засади вивчення наративного текстотворення французького художнього дискурсу XVIII–XXI століть. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. № 20. Том 2. С. 74–77.
194. Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
195. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології. Київ : Основи, 2001. 854 с.
196. Седов К. Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. Москва : Лабиринт, 2004. 318 с.
197. Семащук Н. Трансформації розповідного «Я» у повісті Вітольда Гомбровича «Фердидурке». *Наративні виміри літератури : матеріали міжнар. конф. з наратології. 23–24 жовтня / упоряд. І. В. Папуша. *Studia methodologica*. Вип. 16. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 121–126.*
198. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового). *Слово і час*. 2000. № 6. С. 6–12.
199. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. 135 с.
200. Сенкевич Г. Камо грядеши. Москва : Худож. лит., 1989. 447 с.

201. Сінченко О. «Безгрунтянство» як екзистенціальна проблема в повісті «Без ґрунту» В. Петрова-Домонтовича й «Еней та життя інших» Юрія Косача. URL : [file:///C:/Users/User/Downloads/nzbdpufn\\_2015\\_6\\_23%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/nzbdpufn_2015_6_23%20(1).pdf).
202. Сінченко О. «Норма» і «технологія» соціалістичного реалізму. *Семіосфера радянської культури: знаки і значення*. Київ, 2011. С. 54–61.
203. Сквіра Н. М. До питання про творення канону, деканонізацію та роль інтерпретаційної традиції. *Література та культура Полісся. Сер.: Філологічні науки*. 2013. Вип. 74. С. 54–58. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkpfil\\_2013\\_74\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkpfil_2013_74_8)
204. Скупейко Л. Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект). *Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.* Київ, 1987. С. 43–71.
205. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 656 с.
206. Слотердаjk П. Критика цинічного розуму. Київ : ТанDEM, 2002. 544 с.
207. Смілик А. Проблема свободи й відповідальності у філософії екзистенціалізму. *Національний юридичний журнал*. URL : [http://www.jurnaluljuridic.in.ua/archive/2016/2/part\\_2/6.pdf](http://www.jurnaluljuridic.in.ua/archive/2016/2/part_2/6.pdf)
208. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 224 с.
209. Сологуб Н. Поняття «індивідуальний стиль письменника» в контексті сучасної лінгвістики. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. 2001. Вип. 117–118. С. 34–38.

210. Струць Р. Різновиди іронії. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія»*. Том 4. Філологія. Київ, 1998. С. 37–42.
211. Суслов А. В. Роль Генрика Сенкевича в формуванні польського національного самосознання (1880-1914 гг.): автореф. дис. на канд. истор. наук. Москва, 2013. 35 с.
212. Тараненко О. О. Іронія. *Українська мова: енциклопедія*. Київ: Українська енциклопедія, 2004. С. 230–231.
213. Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте. Москва : ФЛИНТА, 2012. 196 с.
214. Тарнашинська Л. Окрема держава в одній особі: над «Щоденником В. Гомбровича». *Літературна Україна*. 2000. № 31.
215. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / под ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. 703 с.
216. Тичініна А. Р. Трансгресія епіграфу в структуру художньої цілісності (практика сучасної балканської літератури). *Султанівські читання*. 2018. Вип. 7. С. 215–225.
217. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
218. Тынянов Ю. Литературная эволюция: избранные труды. Москва : Аграф, 2002. 496 с.
219. Тодоров Ц. Поэтика. *Структурализм: «за» и «против»*. Москва : Прогресс, 1975. С. 37–113.
220. Топоров, В. Н. Праздник. *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, 1980. С. 331.
221. Трофимова Е. И. Об иронии в современной русской поэзии. *Филологические науки*. 1998. № 5–6. С. 14–20.

222. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
223. Тюпа В. Очерк современной нарратологии. *Критика и семиотика*. 2002. Вып. 5. С. 5–31.
224. Тюпа В. И. Комическое. *Поэтика*: словарь актуальных терминов и понятий. Москва : Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 99–100.
225. Успенский Б. А. Ego Loquens. Язык и коммуникационное пространство. Москва: РГГУ, 2007. 320 с.
226. Фархитдинова О. М. Ирония: проблема определения и роль в философском познании : автореф. дис. канд. филол. наук. : спец. 09.00.01. Екатеринбург, 2004. 25 с.
227. Філатова О. Автор і текст у системі соцреалізму. Миколаїв : Іліон, 2017. 244 с.
228. Філатова О. Технологія гри в іронічному дискурсі автора-«трикстера». *Питання літературознавства* : наук. зб. Чернівці : Рута, 2007. Вип. 74. С. 228–236.
229. Фрай Н. Великий код: Біблія і література. Львів : Літопис, 2010. 362 с.
230. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Харків : КСД, 2016. 160 с.
231. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів* : 50 т. Т. 31. К., 1981. С. 45–119.
232. Фрейденберг О. М. Образ і поняття. // *Естетика і поетика словесної творчості*: хрестоматія-практикум, Квашина Л. П. Донецьк : ДонНУ, 2012. С. 111–141.
233. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь. URL : [https://modernlib.net/books/frezer\\_dzheyms\\_dzhordzh/zolotaya\\_vetv/read\\_1/](https://modernlib.net/books/frezer_dzheyms_dzhordzh/zolotaya_vetv/read_1/).

234. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.
235. Хорев В. А. Польская литература XX века. 1890 – 1990. Москва : Индрик, 2009. 352 с.
236. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов. Москва : Экомпресс, 2006. 384 с.
237. Червінська О. В. Аргументи форми : монографія. Чернівці : Чернівецький національний ун-т, 2015. 384 с.
238. Червінська О. В. Рецептивні ресурси тексту та психологічний потенціал читача. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці : Рута, 2008. Вип. 76. С. 109–116.
239. Червинская О. Пассионарность терминологической парадигмы «жанр» // *Philologia*. (2018). Vol. XXVIII, №2 Р. 39–49.
240. Червинская О. Экфрастический текст на полях и в пространстве пушкинского письма (*Станционный смотритель*). *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*: коллективная монография / под ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. С. 149–168.
241. Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : Науковий посібник. Чернівці : Книги-XXI, 2009. 284 с.
242. Чичерін О. «Треба бачити і розуміти серцем...» (літературознавчі студії). Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. 400 с.
243. Чужа Т. В. Історичний роман Г. Сенкевича «Вогнем і мечем»: джерела і художній дискурс. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. 190 с.

244. Чужа Т. В. Романтична візія України у романі «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича. *Київські полоністичні студії*: зб. наук. пр. Київ, 2005. С. 360–371.
245. Шамота М. Гуманізм і Соціалістичний реалізм. Київ, 1976. 283 с.
246. Шاپир М. И. «Versus» vs «prosa»: Пространство-время поэтического текста. *Philologica*. 1995. Т. 2. N: 3/4. С. 7–47.
247. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис. *Критика и семиотика*. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 217–226.
248. Шевченко Л. Символіка саду в біблійному тексті. *Інтелектуальна еволюція української літературної мови: теорія аналізу*. Київ : Київ. ун-т, 2001. С. 260–277.
249. Шилина Е. Особенности функционирования иронии: нарративный аспект. Санкт-Петербург : Универсум, 2008. 186 с.
250. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : В 2 т. Москва : Искусство, 1983. Т. 1. 479 с.; Т. 2. 447 с.
251. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
252. Шонь О. Б. Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях. Львів, 2003. 225 с.
253. Шпет Г. Г. Герменевтика и ее проблемы. Контекст-1989. Москва : Наука, 1989. С. 231–267.
254. Щербина А. А. Заметки о природе и технике иронии. *Вопросы русской литературы*. Львов, 1971. Вып. 1. С. 40–47.
255. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» : эссе. *Имя розы*. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1998. С. 596–644.
256. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 432 с.



257. Эко У. О литературе : Эссе. URL : <https://loveread.com.ua/umberto-eko-o-literature-esse.html>
258. Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие. *Называть вещи своими именами* : прогр. выступления мастеров запад-европ. лит. XX в.; сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. Москва : Прогресс, 1986. С. 227–229.
259. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с франц. В. Большакова. Москва : Инвест-ППП: СТ «ППП», 1996. 240 с.
260. Юнг К. Г. Сознательное и бессознательное. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. 544 с.
261. Юферева О. Візуалізація его-нарративу в сучасному подорожньому тексті. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, (82), С. 93-99. URL : <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2019-82-14>
262. Яусс Г. Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти). *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 278–307.
263. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. *Структурализм: «за» и «против»*: сб. статей. Москва: Прогресс, 1975. С. 193–230.
264. Яковенко С. «Фердидурке»: формула провокації. *Дзеркало тижня*. 2002. № 15 (390).
265. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК «Культура», 1993. 464 с.
266. Ярема О. Б. Алюзія в текстах британської художньої літератури: лінгво-статистичний аспект (на матеріалі творів модерністів): дис. канд. філол .наук; спец. 10.02.04 – германські мови. Запоріжжя, 2016. 355 с.

267. Яусс Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика. Київ: Основи, 2011. 624 с.
268. Яусс Р. Г. Рецептивна естетика і літературна комунікація. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* / заг ред. Д. Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 178–194.
269. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфразис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. № 11. С. 47–57.
270. Alleman B. O ironii jako o kategorii literackiej. *Pamiętnik Literacki* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, 77/1. 1986. P. 227–242.
271. Barbe K. Irony in Context. Amsterdam; Philadelphia : Benjamins, 1995. 278 p.
272. Bartok E. Figury braku. O prozie Stanisława Dygata. Katowice, 2016. 320 s.
273. Belkot J. Rozpad i trwanie. O prozie Tadeusza Brezy. Łódź, 1980. 352 s.
274. Bielecki M. Zdzieranie i zakładanie masek: Stanisław Dygat i Witold Gombrowicz. URL : <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=593505>.
275. Błoński J. Tradycja, ironia i głębsze znaczenie. URL : <http://www.fundacjaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeci-i-krytycy-o-tworczosci-herberta/tradycja-ironia-i-glebsze-znaczenie>.
276. Błoński J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. *Studia o Gombrowiczu*. Kraków, 2002. 287 s.
277. Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Kraków, 2000. 394 s.

278. Booth W. A Rethoric of Irony. Chicago : University of Chicago Press, 1974. 292 p.
279. Buffon de L. G.-L. Discours sur le style. URL : <https://ivanov-petrov.livejournal.com/746390.html>.
280. Burkot S. Literatura polska 1939-2009. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2019. 528 s.
281. Colebrook C. Irony. London, 2004. 202 p.
282. Daszewski Z. Trzy książki: G. Orwella, Cz. Miłosza, W. Gombrowicza (ocena polemiczna). New York : Czas Pub. Co., 1954. 24 p.
283. Deleuze G. The Logic of Sense. Moscow : Publishing Centre «Academy», 1995. 346 p.
284. Dygat M. Rozstania. Krakow : Wydawnictwo Literackie, 2001. 296 s.
285. Dygat S. Utwory rozproszone. Warszawa.: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991. 284 s.
286. Ferens A. Errata do biografii – Stanisław Dygat. URL : <https://www.tvp.pl/program-tv/errata-do-biografii-stanislaw-dygat/5ee42685d034108fef486e85>.
287. Fiała E. Homo transcedens w świecie Gombrowicza. Lublin : Wydaw. KUL, 2002. 279 s.
288. Galezowski M. Od niepodległości do niepodległości. 1918-1989. URL : <http://www.polska1918-89.pl/>.
289. Głowiński M. «Ferdynand» Witolda Gombrowicza. Warszawa, 1995. 119 s.
290. Głowiński M. Gombrowicz i nadliteratura. Kraków : Wydaw. Literackie, 2002. 284 s.
291. Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1956-1963. Tom II. Warszawa.: Czytelnik, 2010. 296 s.

292. Janion M. *Purpurowy płaszcz Mickiewicza: Studium historii poezji i mentalności*. Gdańsk, 2001. 360 s.
293. Janusz R. Kowalczyk Stanisław Dygat. URL : <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-dygat>.
294. Januszkiewicz M. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań, 1998. 168 s.
295. Jarzębski J. *Natura i teatr: 16 tekstów o Gombrowiczu*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2007. 203 s.
296. Jarzębski J. *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków, 2001. 246 s.
297. Jaszewska D. *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*. Warszawa : Oficyna Naukowa, 2002. 203 s.
298. Kawalerowicz J. *Quo Vadis by Henryk Sienkiewicz*. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0282108/>
299. Kępiński T. *Gombrowicz: studium portretowe*. Kraków : Wydaw. Literackie, 1988. 414 s.
300. Kierkegaard S. *The Concept of Irony with Continual Reference to Socrates*. Princeton : Princeton University Press, 1989. 238 p.
301. Kurowski E. *Moje życie ze Stanisławem Dygatem*. Toruń, 2004. 122 s.
302. Maciąg W. *Droga pisarska Tadeusza Brezy. Pamiętnik Literacki*. URL : [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1964-t55-n4/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1964-t55-n4-s453-](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1964-t55-n4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1964-t55-n4-s453-)

468/Pamietnik\_Literacki\_czasopismo\_kwartalne\_poswiecone\_historii\_i\_krytyce\_literatury\_polskiej-r1964-t55-n4-s453-468.pdf.

303. Mazurkiewicz E. Mały człowiek, Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski. Łódź, 2003. T. V. S. 152–154.
304. Margański J. Gombrowicz wieczny debiutant. Kraków, 2001. 225 s.
305. Milosz Cz. History of Polish Literature. California: University of California Press, 1983. 570 p.
306. Muecke D. C. The Compass of Irony. London : The University of London, 1969. 264 p.
307. Nycz R. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Kraków : Znak, 2000. 372 p.
308. Ray J. Narrative Irony in Luke-Acts. Queenston : Mellen Biblical Press, 1996. 188 p.
309. Ryan M.-L. Narrative Cartography: Towards a Visual Narratology. *T. Kindt and H.-H. Muller. What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. 2003. P. 333–364.
310. Searle J. R. Collective intentions and actions. *Consciousness and Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002 a. P. 90–105.
311. Socrealizm. Fabuly – komunikaty – ikony / Krzysztof Stepnik, Magdalena Piehota. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. 668 s.
312. Stringfellow Jr. F. The Meaning of Irony. A Psychoanalytic Investigation. New York : State University of New York Press, 1994. 180 p.
313. Thompson E. Witold Gombrowicz. Katowice, 2002. 186 s.
314. Ziolkowska-Boehm A. Na tropach Wankowicza. Warszawa, 1999. 246 s.